ESEMPLARE

O SIA

SAGGIO FONDAMENTALE PRATICO

DI

CONTRAPPUNTO FUGATO

DEDICATO

All' Illuſtriſſimo, e Reverendiſſimo Monſignore

GENNARO ADELELMO PIGNATELLI

ARCIVESCOVO DI BARI

DA F. GIAMBATTISTA MARTINI MINOR CONVENTUALE
Accademico dell' Inſtituto delle Scienze, e Filarm.

PARTE SECONDA.

IN BOLOGNA

Per Lelio dalla Volpe Impreſſore dell' Inſtituto delle Scienze.
Con licenza de' Superiori.

10622436

ILLUSTRISSIMO, E REVERENDISSIMO iii
MONSIGNORE.

EGli è da gran tempo, Monſignore Illmo, e Rmo, che ſentivami acceſo d' un vivo deſiderio di darvi qualche pubblica teſtimonianza dell' alta ſtima in cui ho mai ſempre avuto il ſublime voſtro merito, e della sì giuſta e ben dovuta mia riconoſcenza per la ſomma benignità, e parzialiſſimo amor voſtro, di cui mi ſiete ſtato ſempre sì liberale, e corteſe. Ravvivaſi queſto mio ardente deſiderio ogni volta che alla mia mente ſi preſentava la veneratiſſima voſtra Perſona con quel sì ricco, e nobil corteggio di tante belle, e amabili prerogative, che in Voi sì luminoſe riſplendono, e che meritamente a Voi ne tirano la riverenza, l' amore, e l' univerſale ammirazione. Veniva creſcendo ancora al rinnovarſi nella mia memoria que' tratti voſtri gentili, e affettuoſi verſo di me praticati nel tempo che nel voſtro ſoggiorno in queſta Città mi degnavate delle voſtre grazioſe viſite, e della giocondiſſima voſtra converſazione. Per la qual coſa ſono ito più volte meco ſteſſo diviſando in qual maniera per avventura recar poteſſi a buon fine queſto mio deſiderio. Ma come mai lufingarmi d' ottenerne l' intento, ſe dando un ſolo ſpaſſionato rifleſſo alla mia meſchinità, queſta me

ne

ne faceva venir meno ogni ſperanza? Se non che, nel mentre che ſtavami coll' animo abbattuto, e pieno di ſcontentezza per non trovar maniera di venir a capo del mio diſegno, ecco riſovvenirmi in buon punto il voſtro nobil genio per la Muſica, e il finiſſimo voſtro diſcernimento delle grazie, e bellezze della medeſima, anzi l' averla Voi ancora talora negli anni più floridi di voſtra età eſercitata per recare qualche ſollievo alla voſtra mente continvamente applicata allo ſtudio delle Scienze più ſublimi da Voi acquiſtate in sì eminente grado da non avere punto di che emulare agli Uomini più dotti, e rinomati della noſtra Italia; nel riſovvenirmi, diſſi, l' animo voſtro tutto propenſo, e ben formato per la Muſica, gittai uno ſguardo ſu queſto Eſemplare, o ſia Saggio Fondamentale Pratico di Contrappunto, e mi ſentii toſto rincorato, e gagliardamente ſtimolato a farvene una riſpettoſa offerta ſulla viva fidanza, che ſarebbe ſtata da voi corteſemente accolta, e come coſa di voſtro genio, e altresì come un' atteſtato della mia riſpettoſa oſſervanza, e del riconoſcente animo mio. Su tale rifleſſo per tanto mi ſon fatto cuore di preſentarvela, ſupplicandovi a degnarla del voſtro benigno aggradimento, che in tal guiſa avrò il piacere di vedere adempiute le mie ſperanze, e ſoddisfatto in qualche maniera l' antico mio deſiderio. Le Compoſizioni che formano queſta Raccolta d' Eſempj certamente lo meritano, eſſendo nobili parti de' più celebri, ed eccellenti Compoſitori di Contrappunto, che ſiano ſtati da tre ſecoli a queſta parte, e ſe fra le molte graviſſime voſtre occupazioni inſeparabili da quella eminente dignità, che ſoſtenete con tanto voſtro decoro, e con tanto vantaggio di codeſta voſtra riſpettabiliſſima Dioceſi, non iſdegnarete di dar loro una benigna occhiata, le ravviſerete ben degne di tutta la voſtra più grata accoglienza. Le Oſſervazioni poi da me aggiunte, ad ognuna di loro unicamente per il buon cuore di giovare ai Giovani Compoſitori, loro additando con la ſcorta degli anzidetti inſigni Maeſtri la vera maniera di comporre in Contrappunto, ſe non meritano il voſtro aggradimento per la loro debolezza, lo ſperano nondimeno per l' animo affettuoſiſſimo, e riſpettoſiſſimo di chi ſi dà l' onore di offerirvele. Piacciavi per tanto, Monſignore Illmo, e Rmo, d' accoglierla con la ſolita umaniſſima voſtra degnazione, come ſpero, e di bel nuovo ve ne ſupplico, che così e l' une, e le altre ſe ne andranno liete, e faſtoſe recando in fronte il glorioſo voſtro Nome, e tutte giulive per l' onore che loro ne verrà dall' eſſere da Voi grazioſamente accolte; ed io intanto col più profondo riſpetto inchinato al bacio della Voſtra Sagra Veſte con più di coraggio mi darò il bel vanto d' eſſere

Di V. S. Illma, e Rma

Bologna li 25. Aprile 1775.

Umiliſſimo devotiſſimo obbligatiſſimo Servitore
F. Giambattiſta Martini.

PREFAZIONE.

AVendo nella Prima Parte di queſto Eſemplare eſpoſte le Regole più eſenziali di Contrappunto, ſingolarmente per comporre ſopra del Canto fermo, era ben di dovere, che per compimento dell' Opera, io dimoſtraſſi ai Giovani Compoſitori l' Arte di comporre le Fughe. Queſta è quella parte di Muſica univerſalmente ſempre tenuta in gran pregio (1), la quale più d' ogni altra richiede nel Compoſitore una perfetta cognizione delle Regole, talche ſenza un pieno poſſeſſo delle medeſime per quanto ſia abbondante di foco, di buon guſto, e fecondo d' idee non arriverà già mai ad eſercitarla con decoro, e perfezione. Queſta altresì, non oſtante la varietà dello Stile di quando in quando introdotta nella Muſica, ſi è ſempre conſervata fino a' giorni noſtri, e col variarſi dello ſtile, e del guſto, ſebbene abbia patita qualche alterazione, e benchè alcuni pochi Compoſitori, mal ſofferenti della fatica, ſi ſtudiino di ſcreditarla, e bandirla dalle loro Compoſizioni, con tutto ciò, ad onta d' ogni loro ſforzo, ſi è ſempre mantenuta, e tutt' ora ſi mantiene la ſteſſa, come ſaggiamente ha avvertito Monſ. Marpourg, il quale nel ſuo pregievole *Traite de la Fugue, et du Contrepoint a Berlin* 1756. Egli ſi eſprime: *Fra tutti li generi di Compoſizione, la Fuga è la ſola, che ſi è ſempre ſoſtenuta contro li capricj della moda. Li Secoli non l' hanno punto fatta cangiar di forma; e le Fughe compoſte di cento anni fa, ſono ancora così nuove, come ſe foſſero compoſte a' giorni noſtri* (2). In fatti in quaſi tutte le ſorta di Muſica, fuori di quella, che è di una ſola Voce ſenza alcun accompagnamento, incontraſi qualche ſpecie d' Imitazione, che come vedremo è una parte della Fuga, eſſendo coſa naturale, che nel cantare, nel ſonare in compagnia, uno procuri in qualche modo d' imitar l' altro; e l' iſteſſa Muſica Teatrale, con tutto che ſia aliena dagli Artificj più ſingolari, che ci inſegna l' Arte di Contrappunto, e unicamente cerchi il puro diletto, ciò non oſtante rare rariſſime ſono quelle Arie, nelle quali non ritroviſi introdotta qualche vicendevole *Propoſta*, e *Riſpoſta*, ſingolarmente fra gli Strumenti, che accompagnano il Cantante. Ne abbiamo un' evidente riprova nei Duetti, Terzetti, Quartetti Teatrali, i quali principalmente ſono compoſti di *Propoſte*, e di *Riſpoſte*, che gli Attori vicendevolmente fra di loro ſi danno. Che più! vediamo introdot-

(1) *P. Athanaſ. Kircherus Muſurgia Univerſ. lib. 5. §. 2. T. 1. pag.* 368. Principalis figura apud Muſicos Fuga eſt, quæ tanto in precio habetur, ut non pro artificioſa cantilena habeatur, quæ non laboratiſſimis referta ſit fugis; & itanè quemadm dum ex figurarum artificioſo contextu in Oratoria facultate Rhetoris elucet ingenium, ita & Muſici ingenium felix ex fugarum lorgè pulcherrima ſerie, æſtimandum eſt.

(2) *Preface*. De tous les genres de compoſition, la fugue eſt la ſeule qui ſe ſoit toûjours ſoutenuë co tre les caprices de la mode. Les ſiècles ne l'ont point fait changer de forme; et les fugues compoſées il y a cent ans, ſont encore auſſi neuves que ſi elles l'avoient été de nos jours.

dotto a' giorni noſtri da uno de' più eccellenti Compoſitori di Muſica Drammatica Niccola Piccini un Canone all' Uniſſono a due Voci ſu quelle parole del Dramma giocoſo intitolato: *La buona figliuola*, che dice: *E' tal contento, quello ch' io ſento*, il quale fa piena teſtimonianza, che il Contrappunto Fugato, per quante mutazioni di ſtile, di guſto, di vivacità, d' idee ſiano ſtate a' giorni noſtri introdotte, non è però in alcun modo sbandito dalla noſtra Muſica, e ſpecialmente Eccleſiaſtica, nella quale, non oſtante le tante vivaci, e brillanti idee introdottevi, ſi conſerva ancora appreſſo ſingolarmente i più periti Maeſtri. A queſti ſi deve la gloria di avervi aggiunto un ſingolar pregio, che conſiſte in renderle più naturali, e dilettevoli col toglier loro una certa durezza, che le rendeva nojoſe, e ſpiacevoli agli Aſcoltanti (1); e queſto appunto è quel pregio, che i Giovani Compoſitori ad ogni coſto procurar debbono alle loro Fughe, e che mai abbaſtanza può loro raccomandarſi. Quindi dopo d' avere dagli Eſempj di queſta Seconda Parte, e da tanti altri più eccellenti Maeſtri rilevato quanto inſegna l' Arte per comporre qualunque ſorta di Fuga, debbono uſare tutto lo ſtudio per render le loro Fughe paſtoſe, dilettevoli, e grazioſe, con abbelirle di quegli ornamenti proprj di tal ſorta di Muſica, reſtando perſuaſi, che una Fuga condotta con tutte le più eſatte Regole dell' Arte, non giunge che a ottenere qualche ammirazione, e applauſo non ſempre ſincero di pochi Profeſſori di Muſica, ma nell' iſteſſo tempo viene a recar noja, e ſvogliatezza a tutto il numero degli Uditori. Debbono altresì nel comporre le Fughe adattarſi alle circoſtanze, poichè non tutte le Fughe richieggono gl' iſteſſi ornamenti, eſſendo fuor di dubbio, che in una Fuga a quattro, e più Voci, che deve eſſere cantata dal ripieno di tutte le Voci coll' accompagnamento di tutti gli Strumenti in una Muſica copioſa di Parti, non devono introdurſi quegli ornamenti, e quei vezzi, che ſono proprj d' un Duetto, d' un Terzetto concertato, e cantato dalle ſole Parti di cui è compoſto, perchè quella diſpoſizione, che ritrovaſi nelle Parti di Concerto, non ritrovaſi nelle Parti del Ripieno, e quegli ornamenti, che perfettamente verranno eſeguiti da pochi, non poſſono eſſere eſeguiti eſattamente da molti. Egli è pure il bel pregio d' un Compoſitore il ſaperſi adattare a tutte le circoſtanze, e a tutti gli Stili, ma per giungere a tanto, è neceſſario, che abbia un poſſeſſo non ordinario di tutta l' Arte del Contrappunto, perchè nel condurre una Fuga occorre di far uſo di qualunque Artificio, e di tutte le Eccezioni, che ci inſegna il Contrappunto. E pur anche neceſſario un poſſeſſo non mediocre di tutte le Specie di Contrappunto Doppio, mentre rare rariſſime ſono le Fughe, nelle quali non ſi trovi introdotta qualche Specie di Contrappunto Doppio (2). Sin quì abbiamo parlato della Fuga in generale, reſta ora a parlare in particolare, con dimoſtrare con tutta la poſſibile chiarezza, e brevità quanto occorre per condurre a buon termine una Fuga. RE-

(1) *Joan. Joſeph Fux Gradus ad Parnaſſum lib. 2. Exercit V. Lect. 4. pag. 165.*
(2) *Vedi la prima Parte di queſto Eſemplare pag. 33. ſeg.*

REGOLE
PER COMPORRE LA FUGA.

Definizione della Fuga.

VArj furono i vocaboli, coi quali fu chiamata queſta ſorta di Contrappunto; l' uno di *Fuga*, che è il più univerſale, e comune fra i Profeſſori di Muſica (1), che in appreſſo ſpiegaremo; l' altro di *Conſeguenza* (2), perchè dopo la *Propoſta* formata da una Parte cantante, ne viene conſeguentemente dopo un dato tempo, la *Riſpoſta* dalle altre Parti. Il terzo di *Reditta* (3), perchè una parte ridice quanto antecedentemente è ſtato detto da un' altra. L' ultimo d' *Imitazione* (4), perchè una Parte viene imitata da un' altra. Preſentemente daremo la difinizione del primo vocabolo *Fuga*, come il più uſuale, e riproduremo quella del Zarlino, che fu riferita alla pag. 55. nella prima Parte di queſto Eſemplare, come la più eſatta, e compita in tutte le ſue parti. La *Fuga* dice egli, *e la Repplica, o Reditta di una particella, ovvero di tutta la modulazione fatta da una parte grave, ovvero acuta della cantilena: da un' altra parte, ovvero dalle altre parti del concento, procedendo l' una dopo l' altra per alquanto ſpacio di tempo per gl' iſteſſi Intervalli nello iſteſſo ſuono, o voce; o veramente per una Diapaſon*, cioè Ottava, *ovver Diapente*, cioè Quinta, *o pure per una Diateſſaron*, cioè Quarta *più grave, o più acuta* (5).

Del Soggetto, o ſia Propoſta.

SIccome la *Fuga* è compoſta di *Propoſta*, e di *Riſpoſta*, come ſi deduce dalla Definizione deſcritta, perciò in primo luogo eſporremo ſotto gli occhi del Giovane Compoſitore quanto ſpetta alla prima Parte della *Fuga*, che è la *Propoſta*. Fu chiamata queſta coi vocaboli di *Antecedente* (6), perchè ſerve di regola alle altre Parti, che vengono dedotte dopo di eſſa; di *Guida* (7), perchè la Parte, che propone è la guida delle altre Parti; viene in fine univerſalmente chiamata *Soggetto*, come ſpiega il Zarlino (8) *di ogni compoſitione muſicale ſi chiama quella*

 Par-

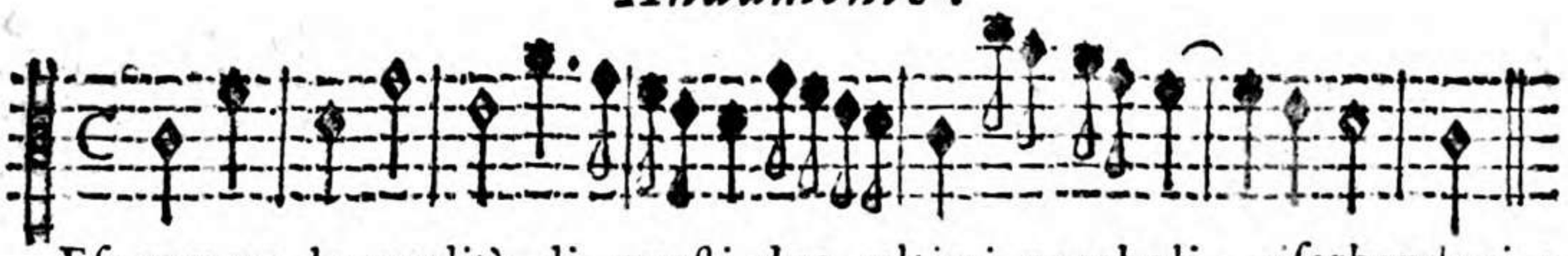
(1) *M. Sebaſtien de Broſſard. Dictionaire de Muſiq. pag. mihi* 39. *I. I. Rouſſeau Diction. de Muſique pag.* 224.
(2) *M. Sebaſt de Broſſard. loc. cit.*
(3) *Zarlino Inſt. Harmon. P.* 3. *Cap.* 54. *Ediz.* 1580.
(4) *Petr. Aron de Inſtit. Harmon. lib.* 3. *cap.* 52. *Scipione Cerreto Napolit. Pratica Muſi. lib.* 3. *cap.* 15. *pag.* 212. *Oratio Tigrini Compend. della Muſi. lib.* 4. *cap.* 5. *pag.* 107.
(5) *Inſtit. Harmon. P.* 3. *cap* 54. *Edit. del* 1573.
(6) *Petr. Aron loc. cit.* Imitatio in Cantilenis ſive fugatio de parte in partem fieri ſolet. Eſt autem ideo dicta imitatio, ſive fugatio: quia Subſequens, vel Antecedens præcedentis voces partis, vel ſubſequentis eaſdem nomine, ſed locis diverſas repetit.
(7) *Oratio Tigrini loc. cit. pag.* 104. *P. Domen. Scorpioni Min. Conv. Riſſeſſ. Armon. lib.* 2. *pag.* 173.
(8) *Loc. cit. cap.* 26.

Parte, ſopra la quale il Compoſitore cava la inventione di far le altre parti della Cantilena, ſiano quante ſi vogliano. Dalla natura, e qualità del Soggetto dipende molto il buono, e cattivo eſito della Fuga, onde deve con ogni più eſatta diligenza il Giovane Compoſitore procurare, che ſia perfetto in tutte le ſue parti. Deve ancora avvertire, che il Soggetto ſia d' una lunghezza mediocre, ordinariamente non più breve di una battuta e mezzo di Tempo Ordinario, nè che ſorpaſſi le tre battute, ſtantechè il troppo lungo tante volte rieſce ſtucchevole, e in vece di *Soggetto*, deve chiamarſi *Andamento;* al contrario non deve eſſer troppo breve, acciò non debba chiamarſi piuttoſto *Attacco*, che *Soggetto*. Di queſti tre Vocaboli ſe ne è fatta menzione tanto nella prima Parte, che in queſta ſeconda dell' Eſemplare, ed ora non ſarà che di vantaggio al Giovane Compoſitore il porli ſotto gli occhi l' Eſempio di cadauno dei nominati tre vocaboli; e indicarne la natura, e la differenza, che fra di loro paſſa.

Soggetto.

Attacco.

Andamento.

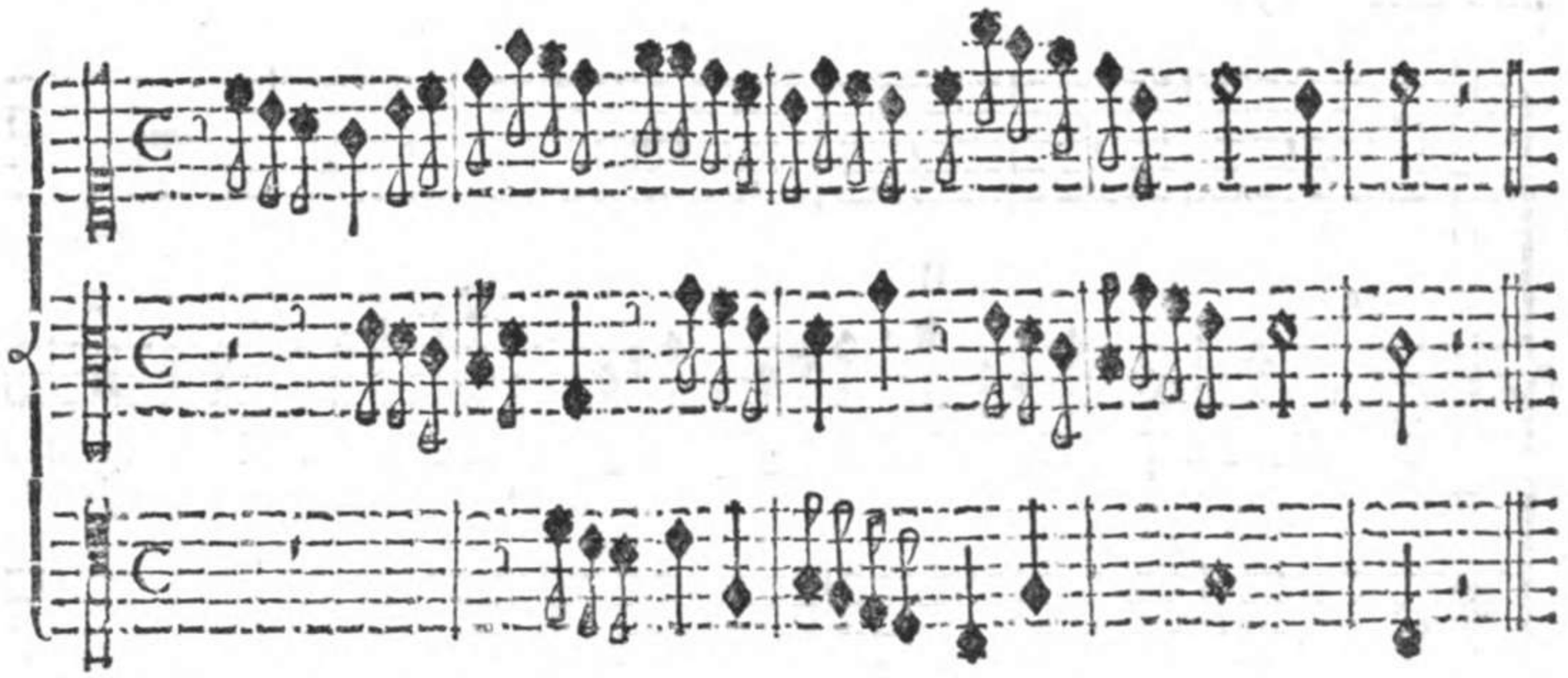


Eſporremo le qualità di queſti due ultimi vocaboli, riſerbandoci a trattare del *Soggetto* in terzo luogo, perchè eſſendo il più degno, richiede d' eſſer trattato con più preciſione, ed eſtenſione degli altri due.

Dell' Attacco.

L' *Attacco* è una ſpecie di Soggetto breve, il quale non è legato a tutte le leggi preſcritte alla Fuga, ma è libero in maniera tale, che alle Parti che riſpondano vien permeſſo di attaccar le Riſpoſte in qualunque Corda loro ſi preſenti, e loro ſia co-

comodo, come ſi rileva dal ſeguente Eſempio, che non è, che un ſemplice abbozzo a tre voci dell' accennato *Attacco*.

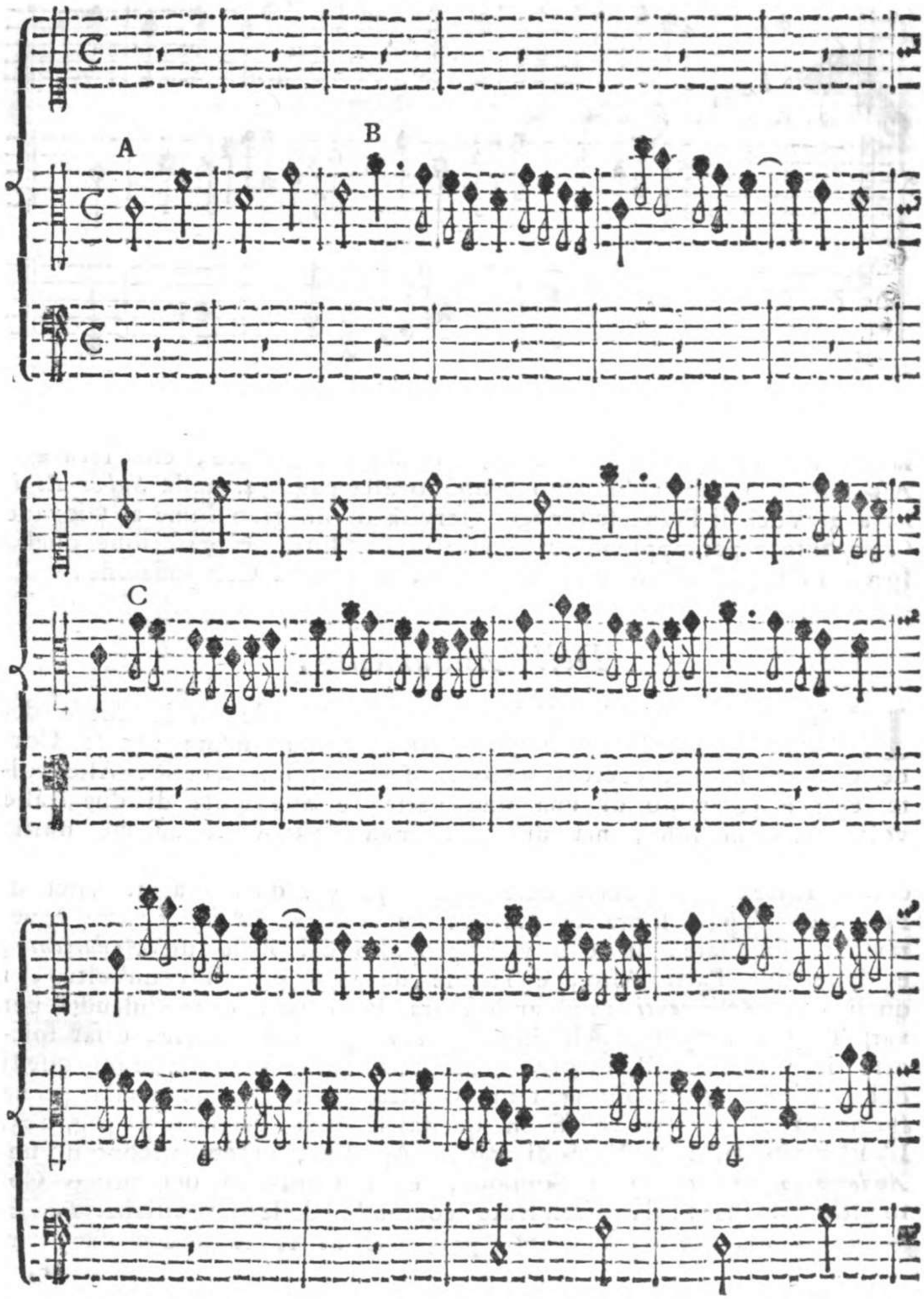


Abbenchè l' *Attacco* per ſe ſteſſo non ſia di quel valore, quanto è il *Soggetto*, egli è però tale, che in tante occaſioni è molto neceſſario; e l' eſperienza ci manifeſta il ſingolar piacere, che reca agli Aſcoltanti. Un bell' Eſempio propoſto alla pag. 54. nella *Salve Regina* a 3. Voci di Franceſco Foggia ſervirà di un gran lume al Giovane Compoſitore per apprendere l' Arte di condurre a perfezione queſta ſpecie di Fuga, di cui è abbondante l' accennata Compoſizione.

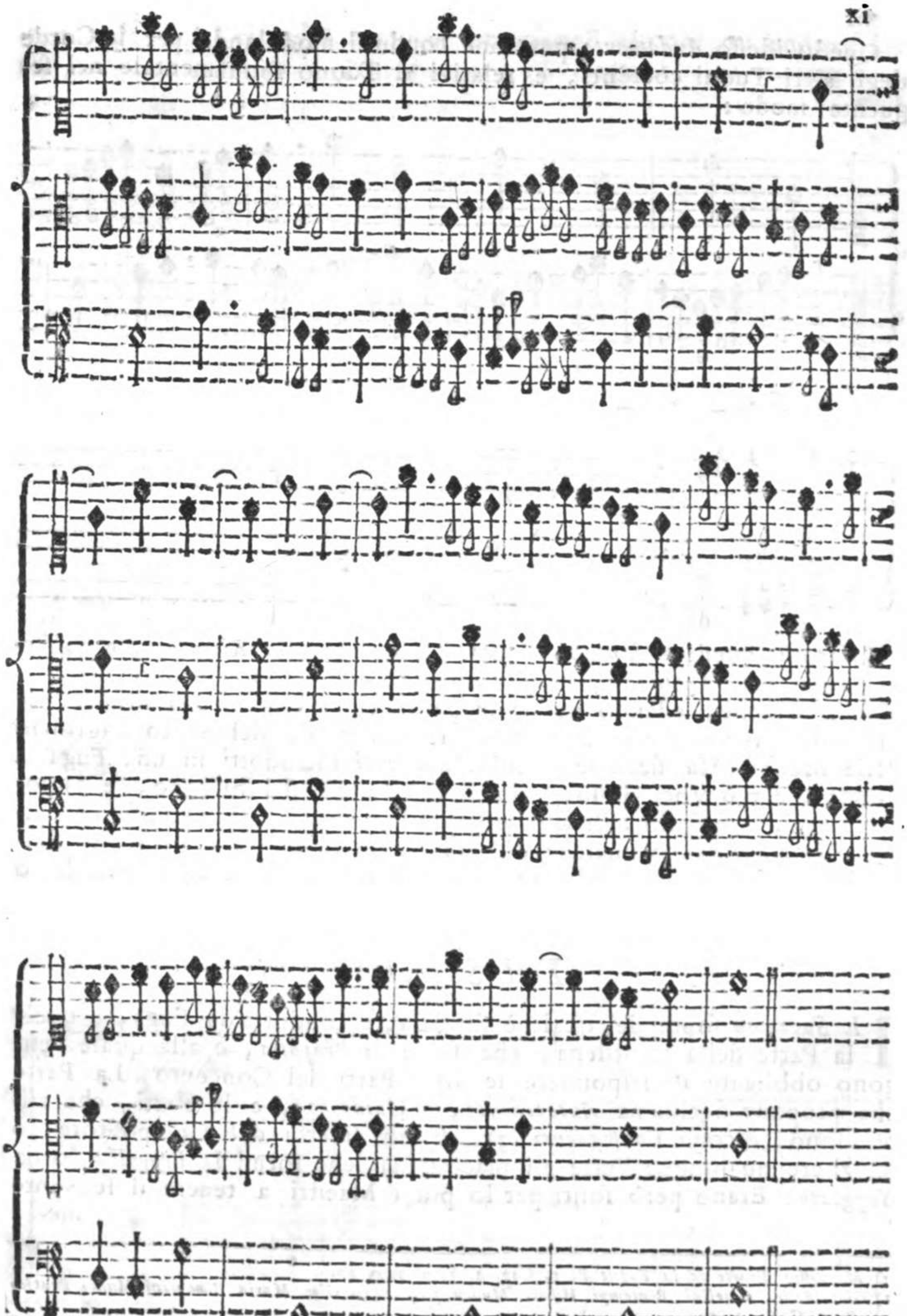
Dell' Andamento.

L' *Andamento* è un giro di Note, che ſi eſtende per le Corde del Tuono in cui è fondato, e qualche volta ancora per le Corde di altri Tuoni, coerenti però al Tuono fondamentale. Alle volte egli è compoſto di una ſola parte, e alle volte di due; alle volte non un ſolo, ma due Andamenti ritrovanſi aſſieme uniti. Di queſta ultima ſpecie ſe ne incontrano alcuni ſparſi in queſta ſeconda Parte, ma ſpecialmente alla pag. 51. quello a 3. Voci di Franceſco Foggia ſopra le parole: *Et inventus eſt juſtus*, che è veramente ſingolare. In eſſo vien propoſto dal Baſſo un' *Andamento*, e dalle due Parti Alto, e Tenore ne vien propoſto un' altro, i quali due *Andamenti* cambiandoſi fra le Parti, e modulando per varj Tuoni, vengono nell' iſteſſo tempo a recar piacere, e far ſpiccare il valore dell' Autore, che rivoltando in varj modi queſti due *Andamenti*, ne forma tanti Contrappunti Doppj. Della prima ſpecie di *Andamento* vedaſi in queſta ſeconda Parte alla pag. 295. L' Eſempio 11. a 8. Voci di Paolo Agoſtini, in cui riſcontraſi un' *Andamento* nel quale il Soprano, e il Contralto del primo Coro formano la Scala aſcendente compoſta dalle ſei Sillabe *La ſol fa mi re do*. L' Andamento poi, che in ſe racchiude due Parti,

ti, eccone un piccolo Saggio nel ſeguente Eſempio. La prima parte ſi eſtende dalla Lettera (A) ſino alla (B), e la ſeconda dalla (B) ſino alla (C).

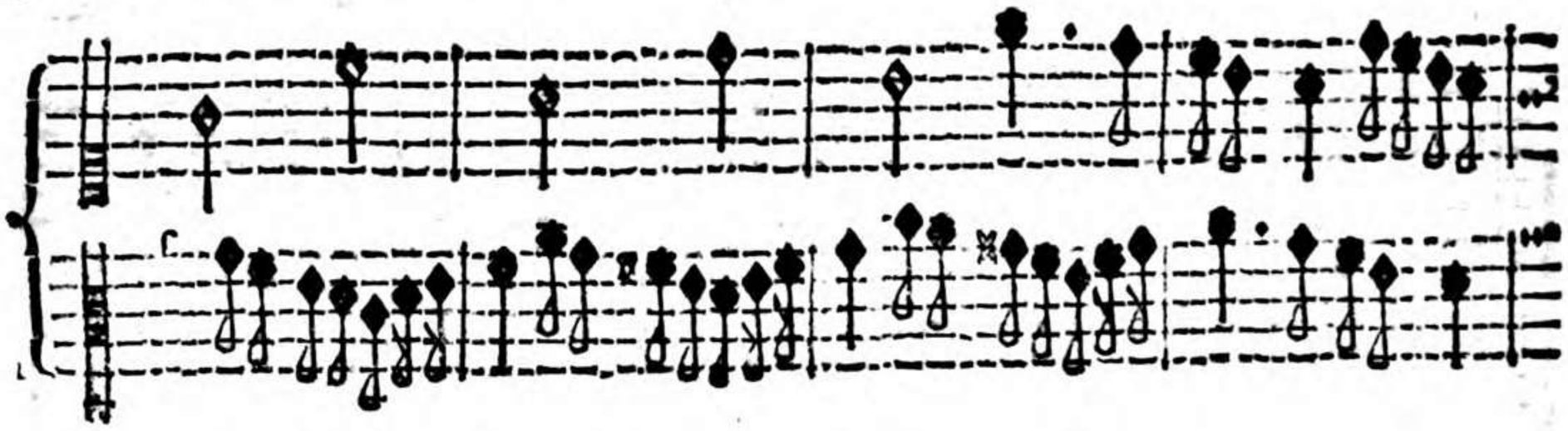


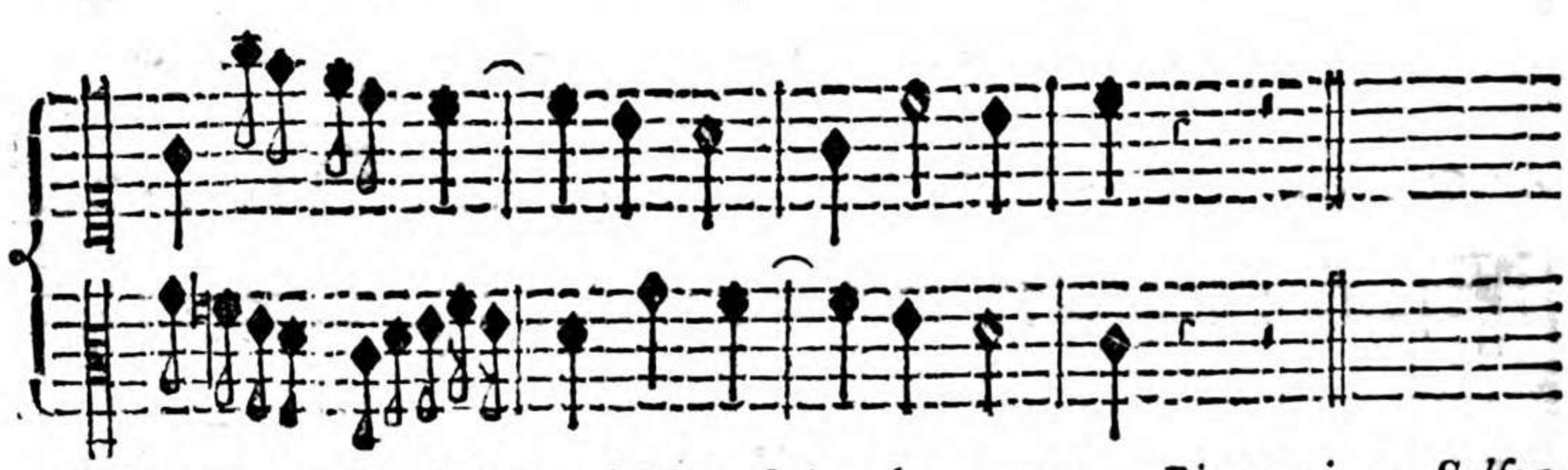
10622436



Que-

Questo istesso *Andamento* potrebbe condursi modulando per le Corde degli altri Tuoni coerenti, e relativi al Tuono fondamentale nel seguente modo:





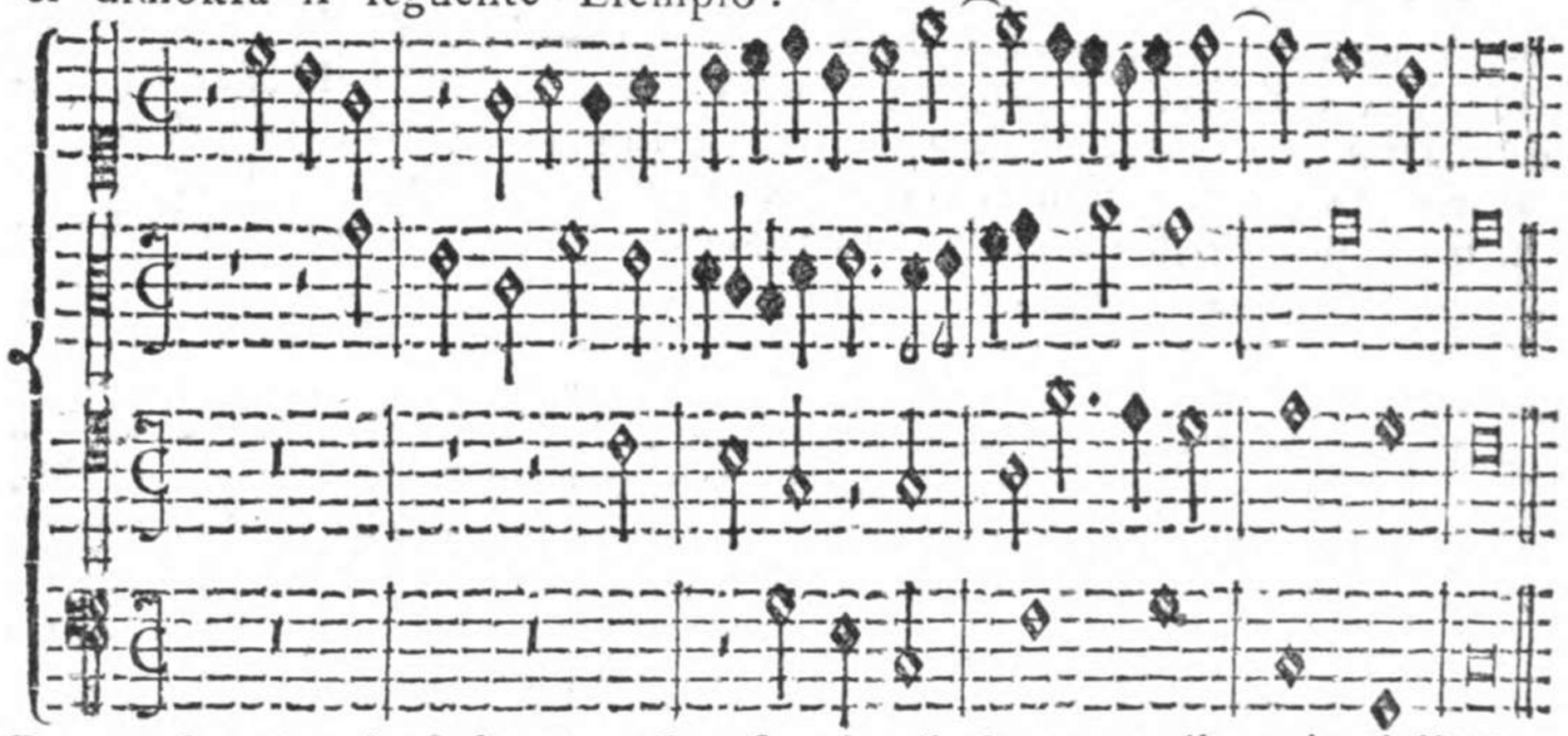
Usarono questi *Andamenti* i Maestri nel comporre *Ricercari*, e *Solfeggi*, così pure *Graduali*, ed *Offertorj* concertati a due, o tre sole Voci, affinchè, essendo poche le parole, si estendesse la Musica per tutto quel tempo, che richiedono le Cerimonie del Santo Sagrificio della Messa. Ma siccome questi *Andamenti* introdotti in una Fuga a quattro, e più Voci possono riuscir più lunghi del bisogno, e cagionar tedio, e fastidio agli Uditori, prudentemente v'introdussero qualche *Divertimento*, o qualche distinta *Modulazione* (1), e in questo modo li ridussero a recar piacere, anziche noja, come vedesi praticato nel citato Esempio di Paolo Agostini.

Del Soggetto.

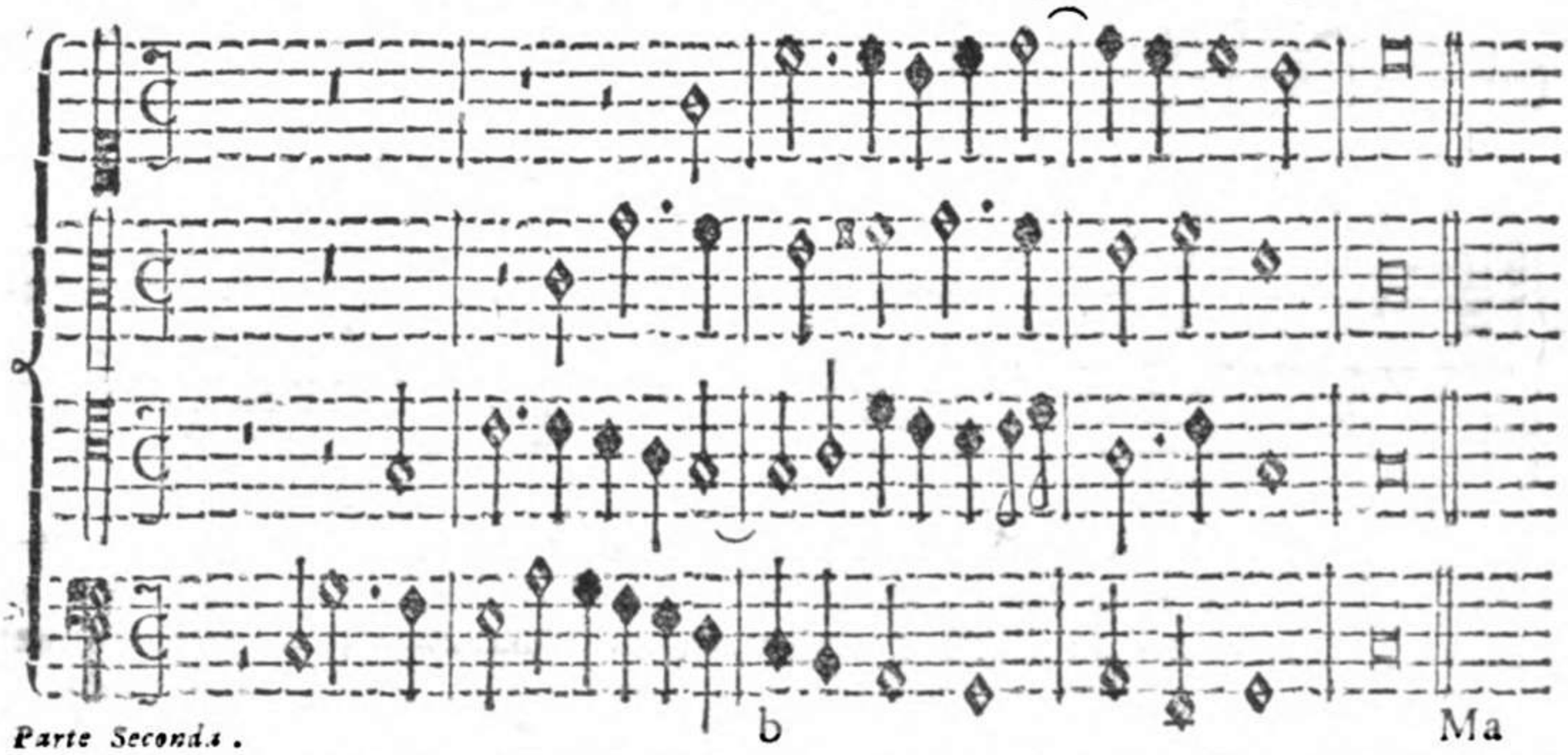
IL *Soggetto* sopra del quale è fondata, e condotta la Fuga, è quella Parte della Cantilena, che serve di *Proposta*, e alla quale vengono obbligate di rispondere le altre Parti del Concento. La Parte che propone si chiama *Antecedente*, o *Guida* (2), e le Parti, che rispondono, diconsi *Conseguenti* (3). E' in libertà del Compositore lo scegliere qualunque Parte gli piaccia (4), che formi la *Proposta*, o sia *Soggetto*. Erano però soliti per lo più i Maestri a tenere il seguente me-

(1) *Marpourg Traite de la Fugue P. 1. Cap. 4. §. 9. pag. 40.*
(2) *Gio: Andr. Angelini Bontempi Histor. Musica pag. 244. Gio: Maria Bononcini Musico Pratico P. 2. Cap. 12. pag. 99.*
(3) *Zarlino Inst. Harmon. P. 3. Cap. 54. Edit. 1589. P. Domenico Scorpione Min. Conv. Rifless. Armon. lib. 2. pag. 196.*
(4) *Pietro Pontio Dialogo di Musi. Teor., e Prat. P. 2. pag. 56.*

metodo: cioè, se il *Soggetto* dall' Ottava del Tuono fondamentale della Fuga discendeva alla Quinta, si servivano per proporre il *Soggetto* di una Parte acuta, affinchè poscia la *Risposta*, la quale discendeva alla Fondamentale, cadesse in una Parte grave (1), come ci dimostra il seguente Esempio:



Da questo piccolo Esempio rilevasi, che il *Soggetto*, il quale dall' Ottava discende alla Quinta, vien proposto dal Soprano, che fra le Parti acute è la più acuta, e la Risposta, che dalla Quinta discende alla Fondamentale, vien formata dal Contralto, che è più grave del Soprano; così il Tenore, che fra le Parti gravi è acuta, corrisponde al Soprano, e il Basso, che è la più grave corrisponde al Contralto (2). Al contrario, ogniqualvolta la *Proposta* dalla Fondamentale ascenda alla Quinta, praticavano, che la Parte grave proponesse il *Soggetto*, affinchè la Risposta, che dalla Quinta doveva ascendere all' Ottava, cadesse in una Parte acuta, come si vede in questo Esempio:



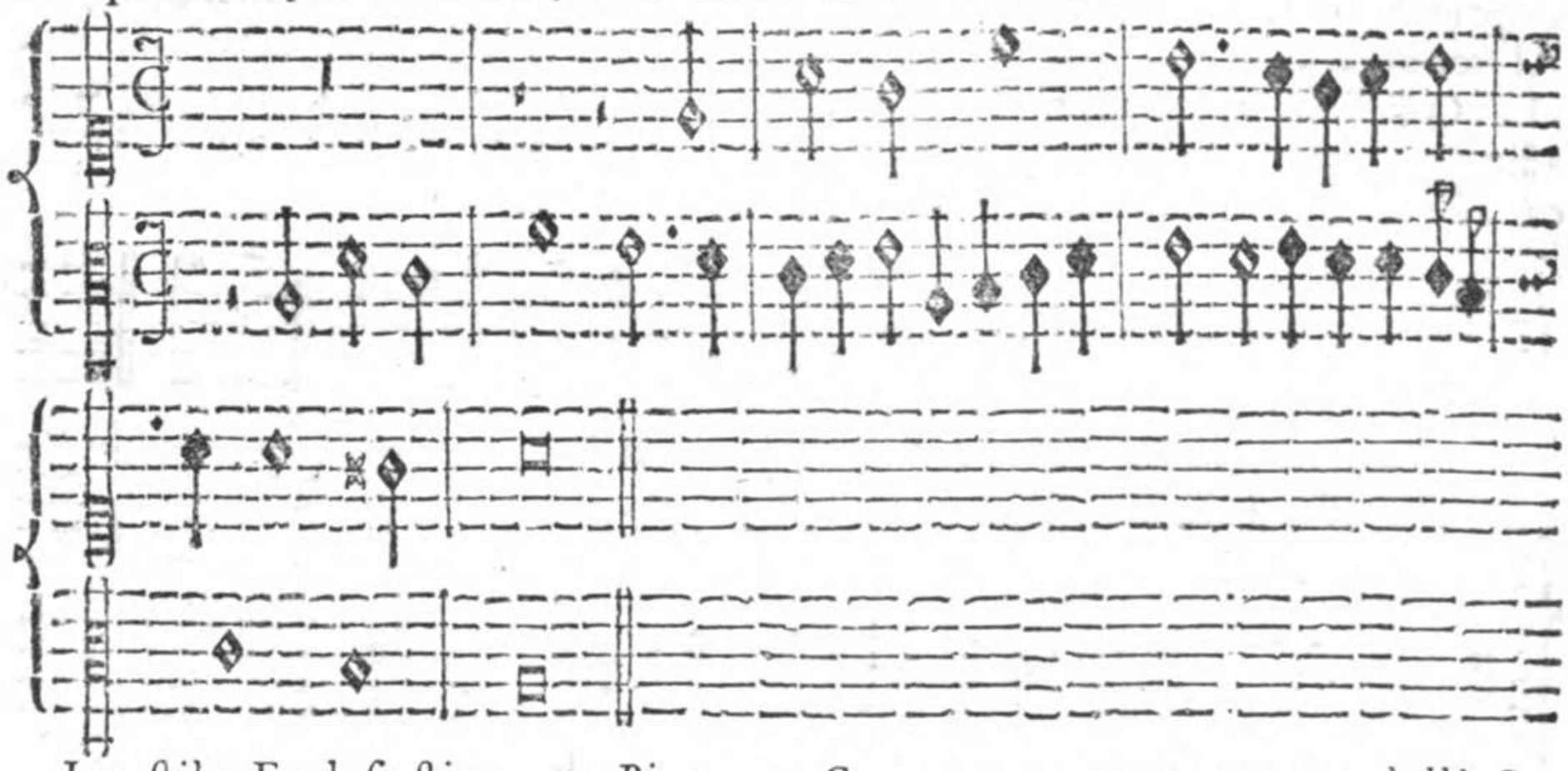
Parte Seconda.

(1) *Monf. Rameau Traitè de l' Harmon. liv. 3. Chap. 44. pag. 332. J. J. Rouffeau Diction. de Muſiq. pag. mihi 224.*

(2) *Jo: Joſeph Fux Gradus ad Parnaſſ. pag. 169. Mr. Marpourg loc. cit. pag. 67.*

Ma laſciando per ora da parte quanto ſpetta alle *Riſpoſte* della *Fuga*, eſporremo ſotto gli occhi del Giovane Compoſitore, per inſtruzione del quale è deſtinato queſto Eſemplare, le principali qualità, che deve avere il *Soggetto* (1). Egli ſopra tutto deve eſſer chiaro, naturale, non troppo breve, nè troppo lungo (2). Senza chiarezza, certamente non ſi capirà dagli Uditori; ſenza naturalezza, ſarà difficile ad eſeguirſi, e recherà diſpiacere; troppo breve paſſarà dall' eſſer di *Soggetto formale* all' eſſer di *Attacco*; troppo lungo, ſarà più toſto *Andamento*, che *Soggetto*, e non reſterà impreſſo nella memoria degli Aſcoltanti, onde per aſſegnare incirca una qualche miſura, non ſarà più breve d' una Battuta e mezzo, e non ſarà più lungo di tre Battute.

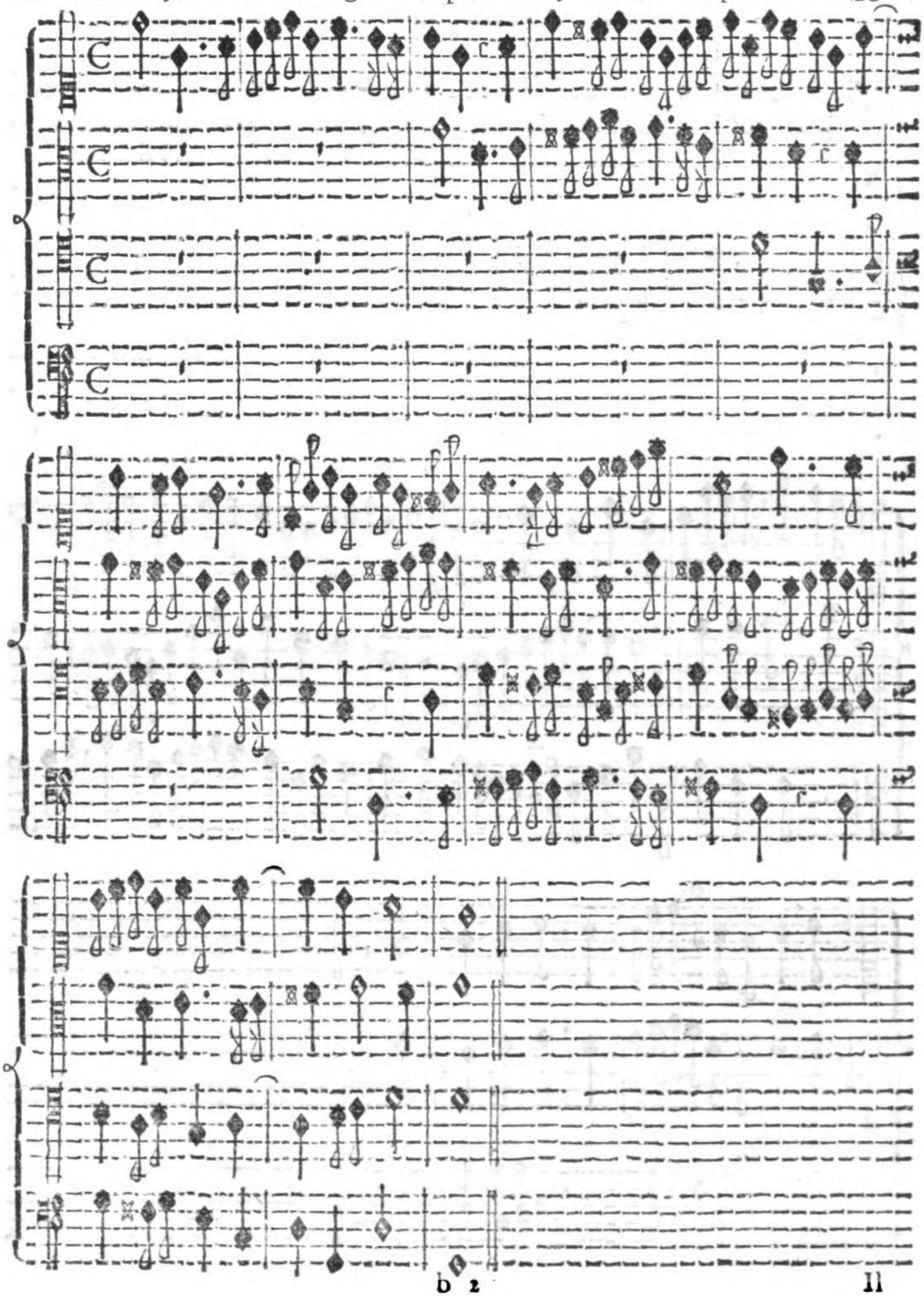
Eſpoſte in generale le qualità, che richieggonſi nel *Soggetto*, fa duopo dimoſtrare le particolari. E ſiccome varie ſono le circoſtanze nelle quali deve adattarſi il Soggetto, perciò, ſe la Compoſizione ſarà a Cappella, non v' ha dubbio, che il *Soggetto* deve eſſer ſerio, e tale, che nel progreſſo della Compoſizione ſi uniformi ad uno ſtile tutto pieno di buona Armonìa, e alieno da quelle licenze, e da certi vezzi, che diſdicono troppo, e vengono affatto a diſtruggere un tale ſtile (3). La prima Parte di queſto Eſemplare è piena di *Soggetti* adattati allo ſtile a Cappella; e in queſta ſeconda Parte ve ne ſono alcuni, da' quali potrà il Giovane Compoſitore rilevare qual debba eſſere lo ſtile, che deve ſervire per tal Soggetto. Sarà d' eſempio il ſeguente Soggetto a Cappella, affinchè ſi comprenda, che tanto la Melodìa, che l' Armonìa devono eſſer grate sì, ma nell' iſteſſo tempo piene di quella compoſtezza, e decenza, che richiede un tal ſtile.



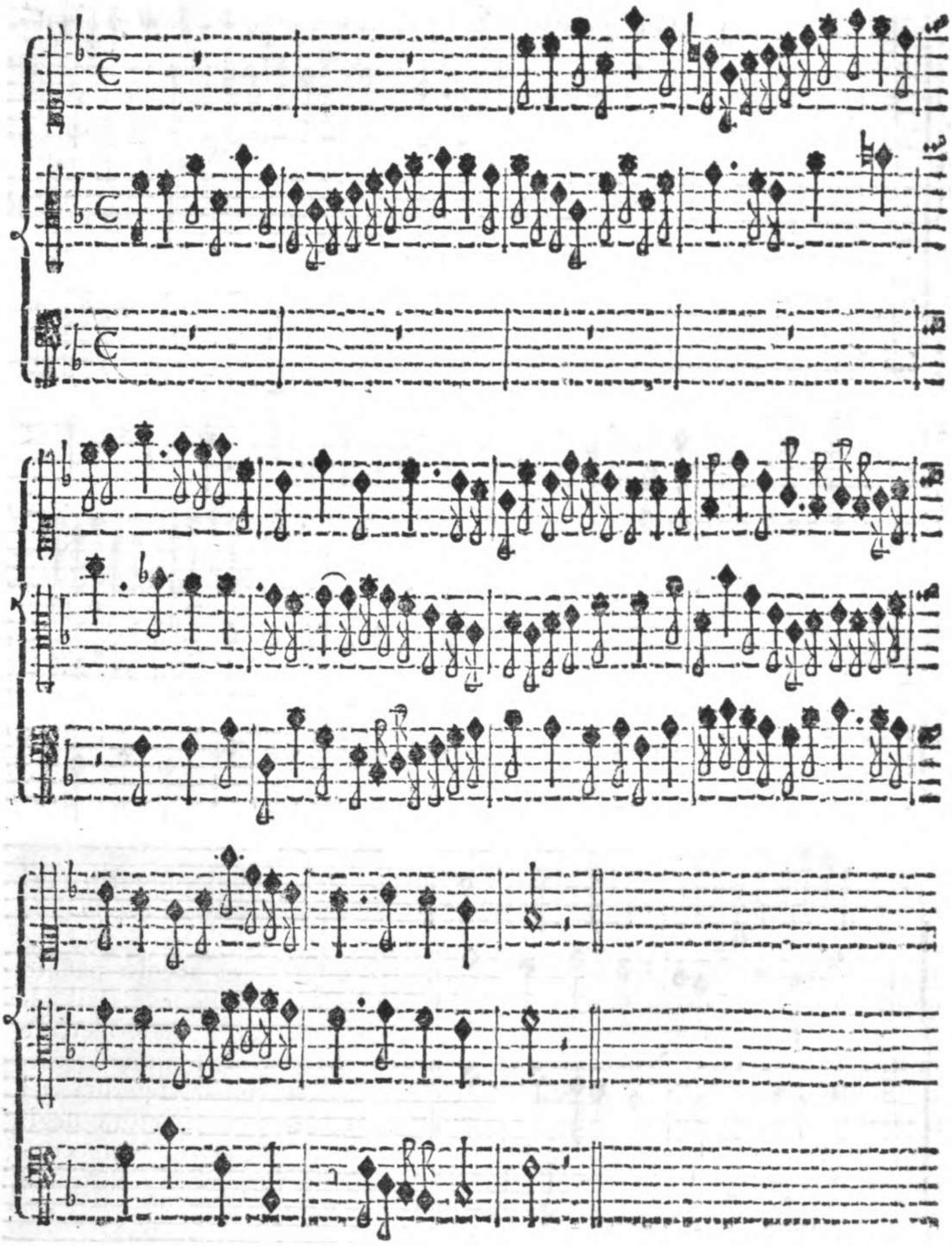
Lo ſtile Eccleſiaſtico, o *Pieno*, o *Concertato* accompagnato dall' Organo, e da altri Strumenti, ammette molte varietà, e relativamente a tali varietà devono adattarſi i *Soggetti* (4). Una *Fuga*, la quale deve ſer-

(1) *Andres Lorente Porquè de la Muſica Lib.* 4. *Cap.* 10. *pag.* 453. *Jo: Joſ. Fux loc. cit. pag.* 152.
(2) *Marpourg loc. cit. pag.* 11. *ſeg.*
(3) *I. I. Rouſſeau Diction. de Muſiq. pag. mihi* 225.
(4) *C. H. Blainville L' Eſprit de l' Art Muſical pag.* 100.

ſervire per il Ripieno de' Cantori accompagnata con l'Organo, e con altri Strumenti, richiede un Soggetto, il quale s'adatti al Ripieno de' Cantori, e che ſia eſeguibile per tutti, eccone un piccolo ſaggio:

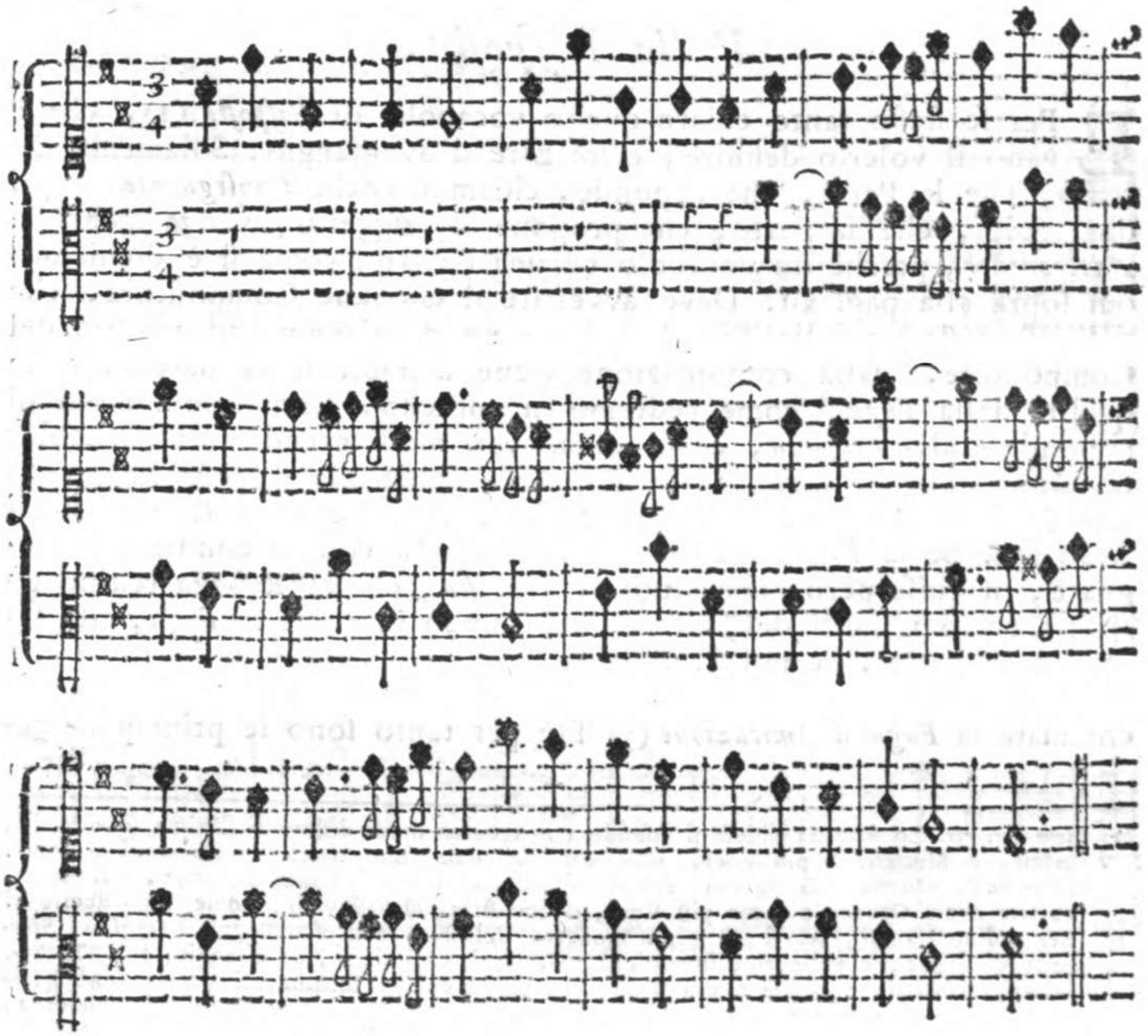


Il *Terzetto*, che viene cantato da tre ſole Voci accompagnate dall' Organo, e dagli altri Strumenti richiede, che il Soggetto ſia compoſto con qualche vivacità, ed ornamento, perchè è più facile, che l' eſecuzione di ſole tre Voci rieſca felice, vedi l' Eſempio:



Sem-

Sempre più ornato, e di buon gusto deve esser il *Soggetto*, che deve servire per un *Duetto*, perchè, siccome per lo più viene cantato da' più valenti Professori, così potrà essere eseguito con ogni esattezza.



Nel Secolo passato, al riferire del Canonico Angelo Berardi (1), varj erano i stili introdotti nella Musica, ed erano tre, da *Chiesa*, da *Camera*, e da *Teatro*. Appresso di noi ancora mantengonsi queste tre sorta di Musica, con questa differenza però, che nel Secolo passato ognuna aveva il suo particolar stile, per cui una si distingueva dall' altra; a' giorni nostri non vi è diversità di stile, perchè a ben riflettere lo stile è lo stesso, sicchè non vi è restato che il puro nome diverso. Se avevano la diversità dello stile, avevano anche la diversità dei *Soggetti*; presentemente però, siccome non abbiamo la diversità degli stili, così non abbiamo ne meno la diversità de' *Soggetti*. Non contenti de' tre stili indicati, subdividevano questi in varj modi, ne' quali

(1) *Ragionam. Musicali pag.* 133.

i *Soggetti* delle Fughe, che v'introducevano, erano adattati a ciaſcun ſtile (1). Altre qualità richieggonſi nel *Soggetto*, le quali eſſendo per ſe ſteſſe relative alla *Riſpoſta*, perciò verranno eſpoſte quì in appreſſo trattando della *Riſpoſta*.

Della Riſpoſta.

È Per ſe ſteſſo tanto chiaro queſto vocabolo di *Riſpoſta* (2), che è vano il volerlo definire, e ſpiegare d'avantaggio. Solamente diremo, che la Parte, che riſponde, chiamaſi anche *Conſeguente*, ogni qual volta, che la Parte, che propone il Soggetto, venga chiamata *Antecedente*, perchè un vocabolo chiama l'altro, come ſi è dichiarato quì ſopra alla pag. xii. Deve avvertire il Giovane Compoſitore, che dalla *Propoſta*, e dalla *Riſpoſta*, dopo un dato tempo ad arbitrio del Compoſitore, dalla combinazione viene a ſtabilirſi la natura, e le qualità della *Fuga*, come vedremo in appreſſo. Varj ſono i modi di riſpondere alla *Propoſta*, e da queſti varj modi prende una particolar denominazione la *Fuga*. Se la *Riſpoſta* è ſimile alla *Propoſta* in quanto alle *Figure*, agl' *Intervalli*, e alle *Sillabe*, in tal caſo la *Fuga* chiamaſi *Reale* (3). Se la *Riſpoſta* è ſimile alla *Propoſta* con le condizioni aſſegnate, in guiſa però, che tanto la *Propoſta*, che la *Riſpoſta* reſtino riſtrette entro i limiti dell' Ottava del Tuono in cui è la *Fuga*, ella ſarà del *Tuono* (4). Se poi la *Riſpoſta* ſarà ſimile, ma non in tutto alla *Propoſta*, anzi con qualche libertà, e variazione, in tal caſo verrà chiamata la *Fuga d' Imitazione* (5) Tre per tanto ſono le principali ſpecie

---

(1) *Idem loc. cit.* Lo ſtile da Chieſa ſi conſidera in quattro modi differenti. Prima ſono Meſſe, Salmi, e Mottetti a più Voci, *more vetero*, come ſono quelle di Giovanni Murone, (*Mouton*), Morales, Gioſquino, Adriano, e del divino Paleſtrina. Secondo. Cantilene, variate con l'Organo piene a più Voci, d'uno ſtile più ſollevato, come ſono quelle di Bernardino Nanini, Agoſtini, e più moderne del Sig. Franceſco Foggia (*Foggia*), Soggetto di vaghe, e pellegrine invenrioni, Gratiani, Stamigna, de Grandis, &c. Terzo. Salmi, Mottetti, e Meſſe a più Voci, concertate con gl' Inſtrumenti, come ſono quelle del mio ſoſpirato Sarti, Scacchi, Coſſonio, &c. Quarto. Concertini alla moderna, cioè, Dialoghi, Mottetti, Muſiche da Oratorio, come ſono quelle del Cariſſimi, Bicilli, Melani, e del noſtro Giuſeppe Corſi Celano, che nel Teatro della Virtù ha ſaputo occupare i primi poſti, e di tanti altri inſigni Compoſitori moderni, che ſe tralaſcio di nominarli, non per queſto laſcio d' oſſequiare, e riverire il loro merito. Lo ſtile da Camera ſi divide, e ſi conſidera ſotto tre ſtili differenti. Primo. E' de' Madrigali detto da Tavolino, ſenza Baſſo continvo, come ſono quelli di Luca Marenzio, Nenna, e del dottiſſimo Teorico già Antonio Maria Abbatini, &c. De' Madrigali concertati con il Baſſo continvo, come ſono quelli del Monteverde, Mazzocchi, Scacchi, Savioni, &c. Terzo. Di quelle Cantate, le quali ſono concertate con varj Inſtrumenti, come ſono quelle tenute dall' armonioſa penna di Carlo Caprioli, Cariſſimi, Teraglia, Luigi Roſſi, Celano, Pacieri. &c. Lo ſtile rappreſentativo, cioè da Teatro, conſiſte in queſto ſolamente, che cantando ſi parli, e parlando ſi canti, avendo fiorito in queſto ſtile a maraviglia Giacomo Peri, Monteverde, Ceſti, & hoggi li Signori Bernardo Paſquini, Cavalli, Pietro Simone Auguſtini, &c.

(2) *I. I. Rouſſeau Diction. de Muſiq. pag. mihi* 419.

(3) *Scipione Cereto Prat. Muſic. Lib.* 3. *Cap.* 15. *Can. Angelo Berardi Docum. Armon. Lib.* 1. *Docum.* 16. *pag.* 36.

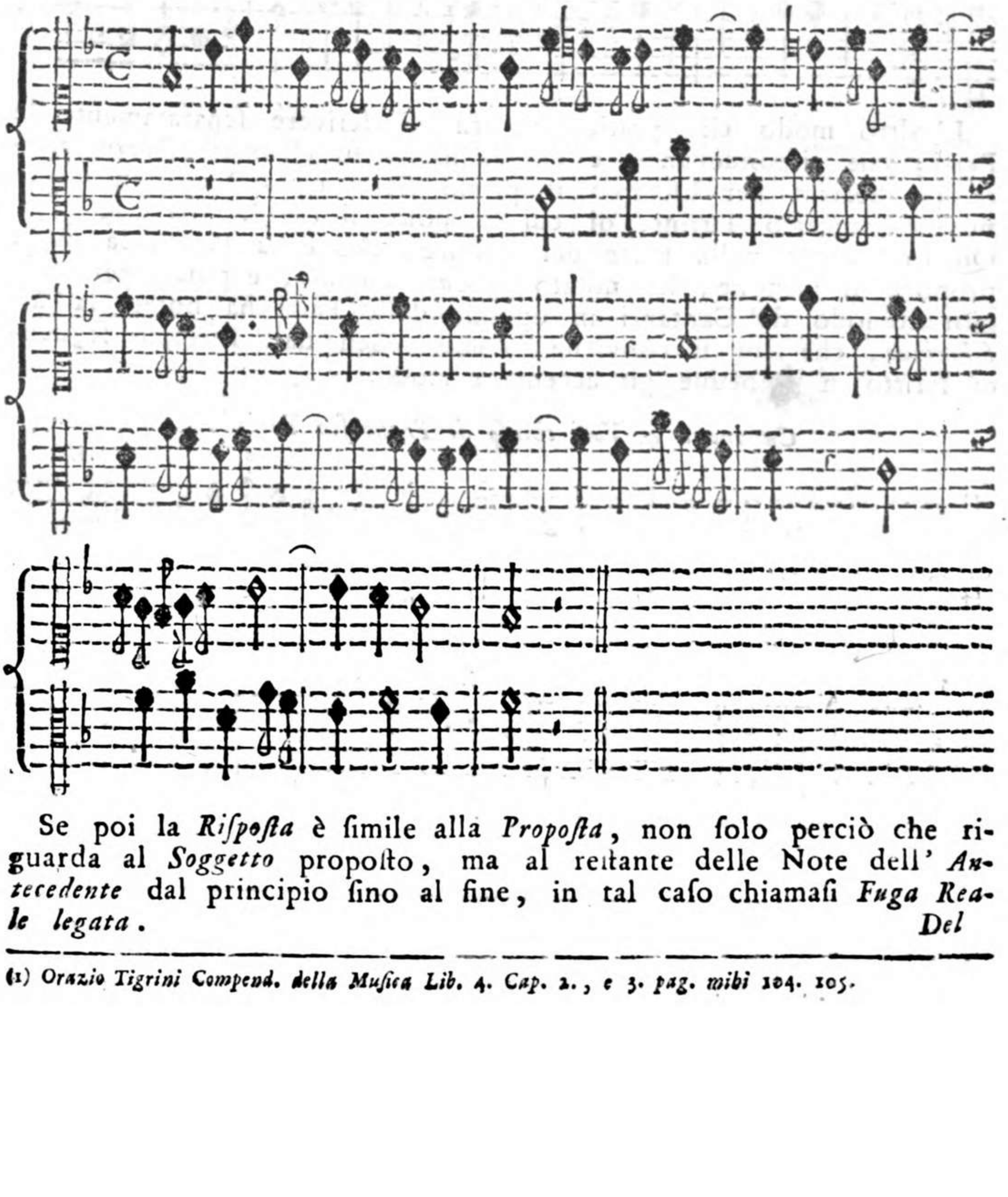
(4) *I. I. Rouſſeau Diction. de Muſique. Fugue N. IV. pag. mihi pag.* 224.

(5) *Gio: Maria Bononcini Muſico Pratico P.* 2. *Cap.* 10. *pag.* 88. *Andr. Lorente Porque de la Muſica Lib.* 4. *Cap.* 53. *pag.* 627. *Monſ. Rameau Traitè de l' Harmon. Liv.* 3. *Chap.* 44. *pag.* 332.

cie di *Fuga*, l' una chiamaſi *Fuga Reale*, l' altro *Fuga del Tuono*, e la terza *Fuga d' Imitazione*, le quali ſu le veſtigia de' primi Maeſtri andremo eſponendo ad una ad una, affinchè il Giovane Compoſitore poſſa eſſer inſtruito di quanto richiedeſi per comporle con tutta la poſſibile perfezione.

Della Fuga Reale.

QUando la *Riſpoſta* in tutte le ſue Parti è ſimile la *Fuga* alla *Propoſta*, ſi chiama *Reale*, la quale deve eſſer tenuta in maggior pregio delle altre, come la più degna. Divideſi queſta *Fuga Reale* in *Libera*, o *Sciolta*, e in *Legata* (1). Chiamaſi *Fuga Reale ſciolta*, ogni qual volta, che la *Riſpoſta* è ſimile alla *Propoſta* con le condizioni aſſignate, ma che tal ſimiglianza non ſi reſtringa che alla *Propoſta* chiamata *Soggetto*, e il reſtante della *Fuga* reſti libero ad arbitrio del Compoſitore, come dal piccolo Eſempio, che ſegue:



Se poi la *Riſpoſta* è ſimile alla *Propoſta*, non ſolo perciò che riguarda al *Soggetto* propoſto, ma al reſtante delle Note dell' *Antecedente* dal principio ſino al fine, in tal caſo chiamaſi *Fuga Reale legata*.

Del

(1) *Orazio Tigrini Compend. della Muſica Lib. 4. Cap. 2., e 3. pag. mihi* 104. 105.

Del Canone, o Fuga legata.

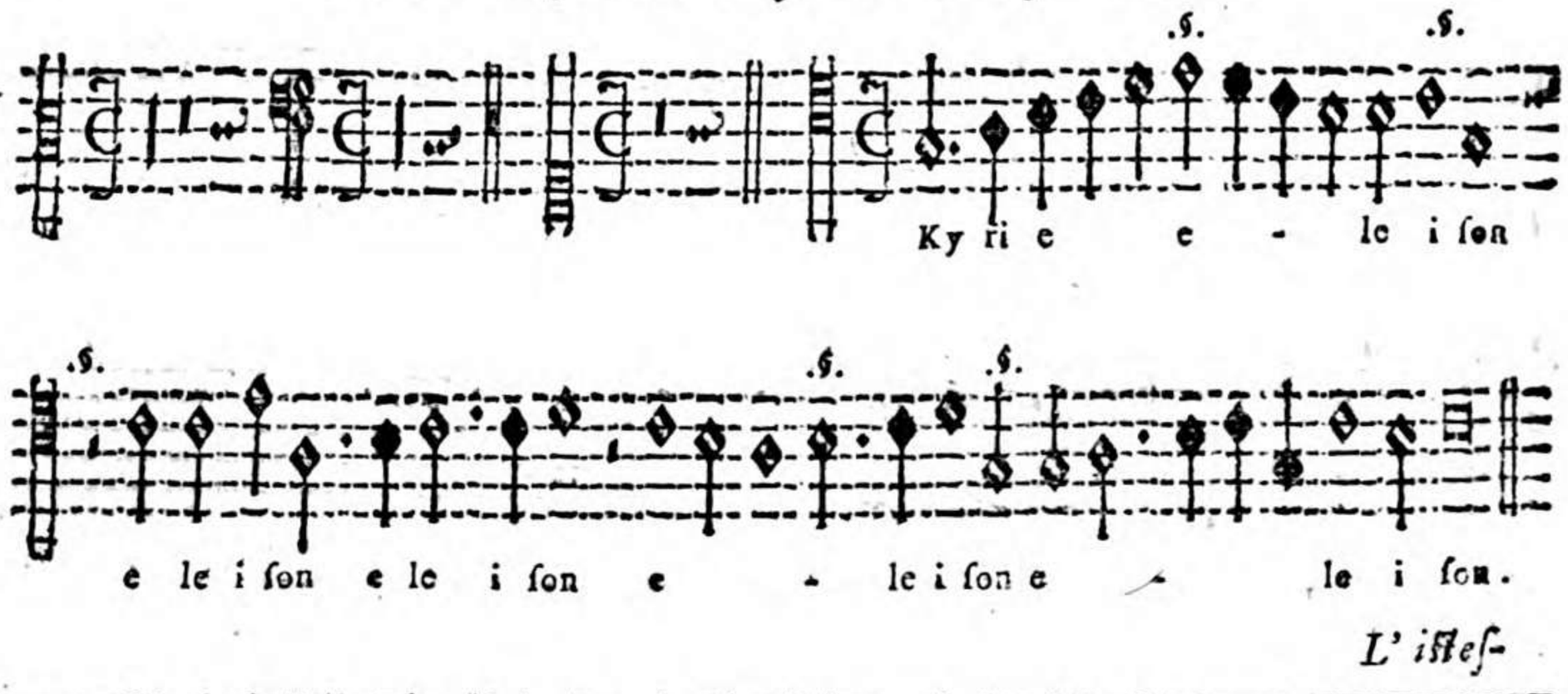
QUeſta *Fuga* fu denominata ancora *Canone*, perchè, ſiccome tal vocabolo viene dal Greco, che in noſtro linguaggio ſignifica *Regola*, come ſi è notato alla pag. 251., perciò ſerve la *Propoſta* di Regola alla *Riſpoſta*, la quale viene a ſeguire eſattamente ſu le traccia della *Propoſta* dal principio ſino al fine. Praticarono i Maeſtri dell' Arte queſta tal ſorta di *Fuga*, o *Canone* in due modi, l' uno col ſcrivere una ſola Parte, che è quella che propone, e ſopra di eſſa cantavano le altre Parti, e in queſto modo fu chiamato *Canone chiuſo* (1), eccone l' Eſempio:

Canone a 4. all' Uniſſono, e all' Ottava.

(2)

L' altro modo che praticarono fu di ſcrivere ſeparatamente le Parti, che riſpondevano, e queſto modo fu chiamato *Canone aperto* (3). Servirà per Eſempio il primo *Kyrie* della Meſſa in Canone di Franceſco Turini, di cui fu poſto il *Chriſte* alla pag. 257. Queſto Autore nella Parte del Tenore, che è la Parte, la quale propone il Canone, ha notato il *Canone chiuſo*, e poſcia per maggior comodo de' Cantanti in ognuna delle Parti ha notata la *Riſoluzione*, che lor ſi conviene, come vedeſi dall' Eſempio ſeguente ſcritto in ambedue gli accennati modi:

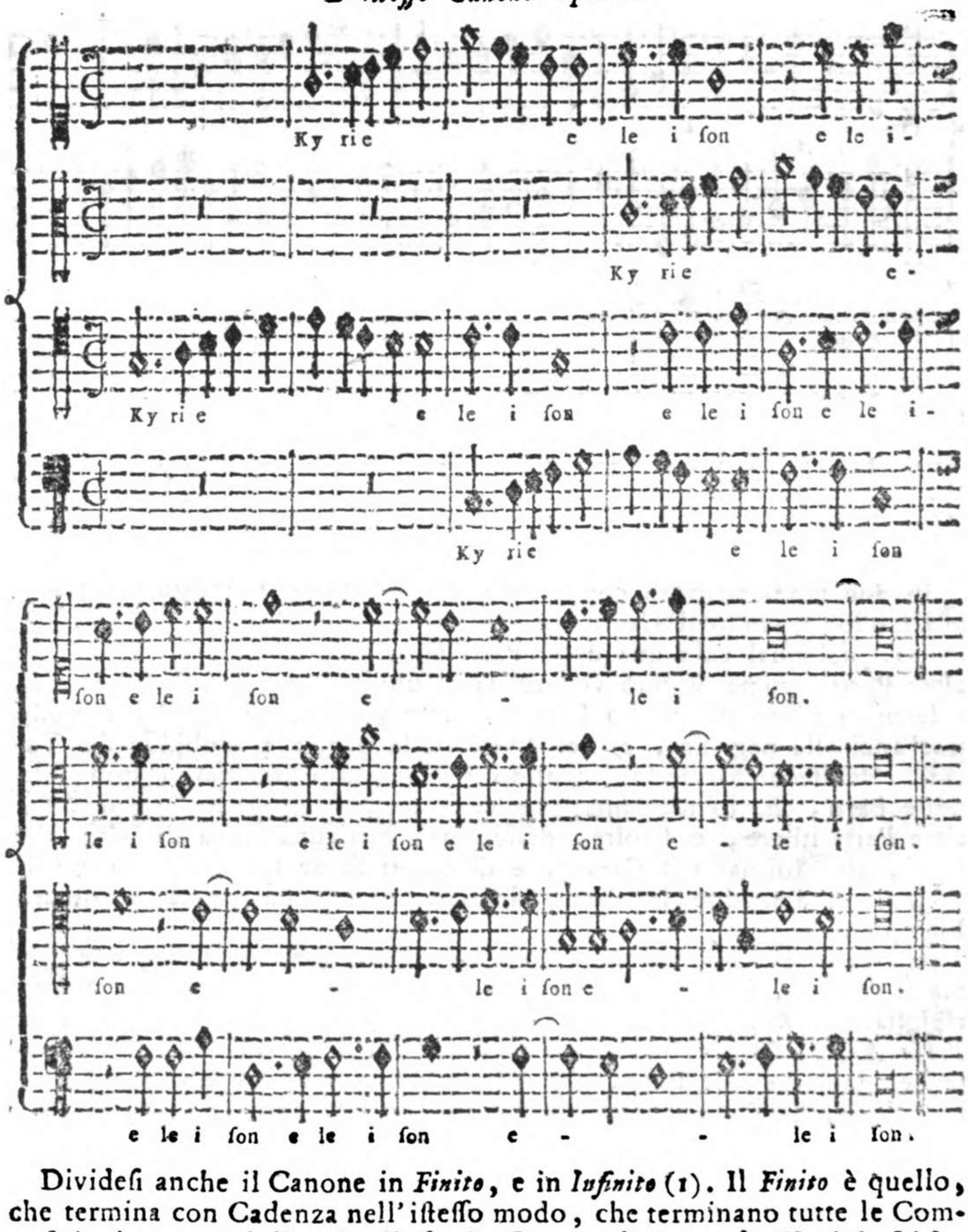
Canone a 4. Voci chiuſo di Franceſco Turini.



L' iſteſ-

(1) *Gio: Maria Bononcini Muſico Pratico P. 2. Cap. 12. pag. 101.*
(2) *Potrà facilmente ſcioglierſi queſto Canone a 4. Voci, col Riſpondere i tre Conſeguenti all' Uniſſono, o all' Ottava.*
(3) *Gio: Maria Bononcini loc. cit.*

L' iſteſſo Canone aperto.

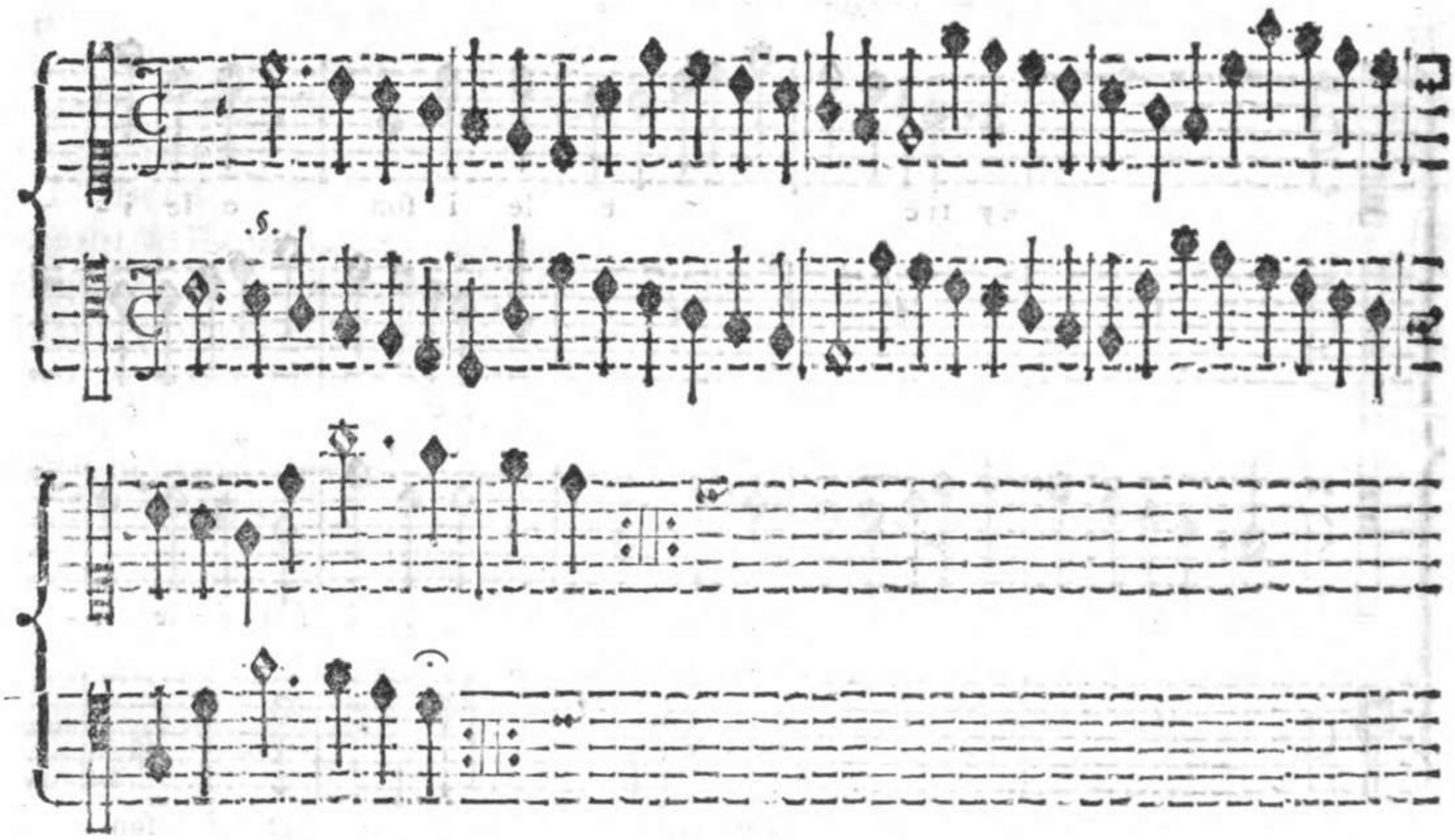


Divideſi anche il Canone in *Finito*, e in *Infinito* (1). Il *Finito* è quello, che termina con Cadenza nell' iſteſſo modo, che terminano tutte le Compoſizioni, come ci dimoſtra l' eſpoſto Canone di Franceſco Turini. L' *Infinito*, che chiamaſi anche *Circolare* (2), è quello, il quale giunto al fine ritorna da capo fin' a tanto, che piace ai Cantori.

(1) *Bononcini loc. cit.*

(2) *M. Sebaſt. de Broſſart Diction. de Muſiq. pag. mihi* 133. *Monſ. Marpourg. Trait. de la Fugue P. 2. Chap. 6. Articl. 4. 5. pag.* 40.

Canone all' Ottava Infinito, o Circolare.



In due modi ritrovaſi compoſta qualunque ſorta di Canone. Il primo modo, quando il Canone è compoſto delle ſole Parti, che lo formano, nel qual caſo una delle Parti ſerve di Baſſo, che ſoſtiene le altre Parti, come ſi può vedere da alcuni *Canoni* ſparſi nella prima, e ſeconda Parte di queſto Eſemplare, ſingolarmente nel *Kyrie* poſto poc' anzi alla pag. xxi, e nel *Chriſte* alla pag. 257. ambidue del Turini. Nel ſecondo modo, quando il Canone è compoſto non ſolo delle Parti, che lo formano, ma vengono accompagnate queſte dalle altre Parti libere, e ſciolte, delle quali qualcuna ſerva di Baſſo alle Parti, che formano il *Canone*, e di queſti ſe ne trovano non pochi Eſempj in ambedue le Parti, ſingolarmente nella prima di queſto Eſemplare.

Alcuni ſegni ritrovanſi notati ne' *Canoni chiuſi* ſopra la Parte, che forma la *Propoſta*, i quali ſegni ſervono ai Cantanti per ſapere ove devono ripigliare le *Riſpoſte*. Tre ſono i più frequenti, e ſono la *Guida*, o ſia *Preſa* .§ , la *Corona* 𝄐, e il *Ritornello* :‖: (1). Serve la *Guida*, o *Preſa* per indicare alle Parti, che riſpondono, ove devono cominciare le *Riſpoſte*. La *Corona* ſerve per indicare ove devono terminare le Parti, che riſpondono; alle volte però per indicare il termine della *Riſpoſta*, alcuni ſi ſono ſerviti dell' iſteſſo ſegno della *Guida*, o *Preſa*. Il *Ritornello* ſerve per indicare nei *Canoni Infiniti*, o *Circolari*, che terminata che ſia la Cantilena, deve ripigliarſi da capo tanto dalla Parte, che ha propoſto il Canone, quanto dalle Parti, che riſpondono; al-

(1) *Giovan Maria Lanfranco Scintille di Muſica P. 4. pag. 127. Viene anche chiamato il* Ritornello, *coi nomi di* Ripreſa, *o* Replica. *Orazio Tigrini Compend. di Muſica Lib. 4. Cap. 2. pag. mihi 104. Scipion Cerreto Pratica Muſica Lib. 3. Cap. 16. pag. 219.*

alcuni però in vece del *Ritornello* ſi ſervono del ſegno chiamato *Preſa* (1). L'accennato ſegno di *Guida*, o ſia *Preſa* ſerve bensì per indicare quando devono incominciare le Parti che riſpondano, ma non dimoſtra ſe debbano riſpondere all' Uniſſono, o all' Ottava, o alla Quinta, o in qualunque altro modo, perciò uſarono di porre ſu 'l principio del *Canone* il modo, che dovevano riſpondere le Parti. Di tre ſorta ſono queſti indizj, o ſegni, altri ſono chiari, e facili a intenderſi, altri eſpreſſi con vocaboli in Lingua Latina, ed altri che vengono dal Greco, ed altri *Enigmatici*, per ora laſciaremo da banda queſti ultimi, perchè richieggono una ſpiegazione a parte, ed eſporremo ſotto gli occhi del Giovane Compoſitore i vocaboli Latini, con quelli che vengono dal Greco, ed i loro corriſpondenti Italiani, formandone tre Colonne ſeparate.

Vocaboli Italiani.	*Latini.*	*Greci.*
All' Uniſſono.	*Ad Uniſſonum.*	*Symphonizabis, vel Homophonus.*
Alla Seconda minore.	*Ad Semiditonum.*	*Ad Hemitonium.*
Alla Seconda maggiore.	*Ad Tonum, vel ad ſecundam.*	*Ad Tonum.*
Alla Terza minore.	*Ad Tertiam minorem.*	*Ad Semiditonum, vel Tribemitonium.*
Alla Terza maggiore.	*Ad Tertiam majorem.*	*Ad Ditonum.*
Alla Quarta.	*Ad Quartam.*	*Ad Diateſſaron.*
Alla Quinta.	*Ad Quintam.*	*Ad Diapente.*
Alla Seſta minore.	*Ad Sextam minorem.*	*Ad Hexacordum min., vel ad Diapente cum hemitonio.*
Alla Seſta maggiore.	*Ad Sextam majorem.*	*Ad Hexacordum maj., vel ad Diapente cum Tono.*
Alla Settima minore.	*Ad Septimam minorem.*	*Ad Heptachordum min., vel ad Diapente cum Tribemitonio.*
Alla Settima maggiore.	*Ad Septimam majorem.*	*Ad Heptachordum maj., vel ad Diapente cum Ditono.*
All' Ottava.	*Ad Octavam.*	*Ad Diapaſon.*
Alla Nona minore, o mag.	*Ad Nonam minorem, vel majorem.*	*Ad Diapaſon cum Tono, vel Hemitonio.*
Alla Decima min., o mag.	*Ad Decimam minor., vel majorem.*	*Ad Diapaſon cum Ditono, vel Tricmitonio.*
All' Undecima.	*Ad Undecimam.*	*Ad Diapaſon - Diateſſaron.*
Alla Duodecima.	*Ad Duodecimam.*	*Ad Diapaſon - Diapente.*
Alla Decimaquinta.	*Ad Decimamquintam.*	*Ad Dis - Diapaſon.*

Praticarono in oltre di aggiungere a queſti vocaboli due particole, l'una *Sub*, e l'altra *Supra* (2) v. g. *ad Sub - Diapaſon*, *ad Sub - Diapente* &c., la particola *Sub* indica, che il *Conſeguente*, o i *Conſeguenti* devono riſpondere all' *Ottava ſotto*, o alla *Quinta ſotto* (3). Rare volte ritrovaſi la particola *Supra*, che indica doverſi riſpondere all' Ottava ſopra, o alla Quinta ſopra. Ogniqualvolta però, che trovaſi notato uno dei vocaboli ſenz' alcuna aggiunta, v. g. *ad Diapaſon*, *ad Diapente* &c., ſempre deve intenderſi, che le *Riſpoſte* ſiano all' Ottava ſopra, o alla

(1) *Qualche volta ritrovaſi notato ne' Canoni queſto ſegno di* Preſa *o di ſopra, o di ſotto dalle Note dell'* Antecedente; *ſe al di ſopra, dimoſtra che il* Conſeguente *deve riſpondere verſo l'acuto; ſe al di ſopra, deve riſpondere verſo il grave, come c' inſegna Adam Gumpelzhaimeri Compend. Muſic. Latino-Germanic.* pag. 11. Hoc. ſignum .S. ſupra vel infra notas ſcriptum, indicat locum, ubi in figis ſequens vox incipiat, & deſinat, dicitur etiam ſignum convenientiæ, ubi voces conveniunt. *Bononcini Muſico Prat. P. 2. Cap. 12. pag. 100. 101.*

(2) *M. Sebaſt. de Broſſard. Diction. de Muſiq. pag. mihi* 137. 147.

(3) *P. D. Gio: Battiſta Roſſi Organo de' Cantori Cap. 14. pag. 13.*

Quinta ſopra, come vedeſi in tanti Eſempj propoſti nella prima, e ſeconda Parte di queſto Eſemplare (1). Alcuni però in luogo delle due accennate particole *Sub*, e *Supra* ſi ſono ſerviti di due altre particole Greche, *Hypo*, e *Hyper*, la prima, v. g. *Hypo-Diapaſon* indica all' Ottava ſotto; l' altra, v. g. *Hyper-Diapente* indica alla Quinta ſopra (2).

Alcuna volta però, oltre i vocaboli deſcritti indicanti in qual Corda, o Voce debba riſpondere qualunque *Conſeguente*, ſi trovano notati altri vocaboli, che indicano la diſtanza del tempo, che deve uſare ogni *Conſeguente* nel riſpondere, e queſti vocaboli equivalgono ai vocaboli della *Guida*, o *Preſa*. Sono queſti *Fuga*, o *Canon poſt unum Tempus*, *poſt duo Tempora* &c., i quali indicano, che il *Conſeguente* deve riſpondere dopo la Pauſa di uno, o di due *Tempi* (3). Intorno a queſto vocabolo di *Tempo*, vedaſi quanto ſi è notato alla pag. 272. ſeg. di queſta ſeconda Parte.

Altre volte per indicare la diſtanza del Tempo, ſi ſervirono d' una *Figura*, il valor della quale indicava quanto tempo dopo doueva riſpondere il *Conſeguente*, per eſempio: *Canon ad Diapaſon poſt* , cioè all' Ottava dopo quattro Battute, che è il valore della *Longa* nel *Tempo Ordinario*; *Canon ad Diapente poſt* , cioè alla Quinta dopo due Battute di Tempo Ordinario, che è il valore della *Breve*; o pure *ad Diateſſaron poſt* , cioè alla Quarta dopo una Battuta di Tempo Ordinario, che è il valore della *Semibreve* (4).

Non voglio mancare di porre ſotto gli occhi del Giovane Compoſitore alcuni *Motti*, o vocaboli *Enigmatici*, che ſi trovano ſu 'l principio delle Compoſizioni fatte a Canone, de' quali, come aſſeriſce Sebaldo Heyden, non ſi può aſſignare niuna regola certa (5), anzi tal vol-

---

(1) *Riſcontraſi alcuna volta la particola* Sub, *ma non già l' altra particola* Supra *nelle Meſſe, e Inni del Paleſtrina, ſingolarmente nella Meſſa* Repleatur os meum laude *del terzo libro a 5. Voci, nella qual Meſſa introduce tutti i Canoni dall' Uniſſono ſino all' Ottava.*

(2) *Herman. Finck-Practica Muſica lib. 3. de Canonibus. Chriſtoph. Walliſeri Muſica Figuralis Praecepta. Claſ. 1. Exempl. N. VI., & N. VIII. P. Athanaſ. Kircherus Muſurg. T. 1. Lib. 5. Cap. 19. §. 2. pag. 368. Altra particola in luogo di Hyper ci viene indicata da Sebaſt. Broſſart loc. cit. pag. mihi* 33. Epi. Prèpoſition Grecque, auſſi bien que *Hyper*, qui toutes deux ſignifient *Supra*, en Italien Sopra, en Fra ç. AU-DESSUS. On trouve ſouvent dans les Titres des Canons une de ces Prépoſitions jointe aux noms Grecs de intervalles de la Muſique. In *Epi*, ou *Hyper Diateſſaron*, *Diapente*, *Diapaſon*, *Ditonum*, &c.

(3) *D. Pedro Cerone Melopeo Lib. 22. N. 5. pag.* 1079. *ſeg.*

(4) *P. D. Gio: Battiſta Roſſi loc. cit. pag.* 15. *ſeg.*

(5) *De Arte Canendi Lib. 2. pag.* 135. De Canonibus Ænigmaticis, qui plærumque cantibus adſcribi ſolent, nulla certa regula dari poteſt: præterquam ut ſententiarum adſcriptarum formulæ obſerventur, quod fere à rerum natura, uſu, ſimili, contrario &c., uſurpantur. Ita cancriſare, retrogradi eſt. Noctem in diem vertere, eſt albas notulas canere, quæ nigræ ſcribuntur. Miſericordiam, & veritatem ſibi obviaſſe, eſt eundem cantum ab hoc rectè, ab altero retrogrado ordine concini debere &c.

volta ſi rendono tanto oſcuri, e difficili a capirſi, che fanno perdere infruttuoſamente il tempo, e la ſperanza di giungere a rilevarne il vero, e legittimo ſignificato (1). Di queſti *Motti*, così laſciò ſcritto il P. Gio: Battiſta Roſſi Genoveſe Cherico Regolare Somaſco (2): *Et perche facendo di queſte cantilene vi ſi pongono li ſuoi Motti, biſogna avertire che ſiano chiari & intelligibili, perche li cantori ne ſono negromanti, ne indovini, ne meno profeti, per indovinare il penſiere d'un altro, o per dir meglio il ſuo non fondato capriccio.* Per liberare i Giovani Compoſitori dalla faticoſa briga di rilevare il ſignificato di certi *Motti* oſcuri, che trovanſi ne' Canoni, ho penſato di eſporre quì una ſerie de' più principali diſpoſta in due colonne, col notare alla mano ſiniſtra i *Motti*, o *Enigmi*, e alla mano deſtra la loro ſpiegazione (3).

Motti, o Enigmi.	*Spiegazione dei Motti, o Enigmi.*
1. Clama ne ceſſes.	*Ciaſcun di queſti otto* Motti, o Enigmi *indica, che il Conſeguente, o la Parte, che riſponde, tralaſcia le Pauſe dell' Antecedente, e ſegue a cantare le ſole Note.*
2. Ocia dant vitia.	
3. Dii faciant ſine me non moriar ego.	
4. Omnia ſi perdas famam ſervare memento, Qua ſemel amiſſa, poſtea nullus eris.	
5. Sperare & preſtolari multos facit morari,	
6. Ocia ſecuris inſidioſa nocent.	
7. Tarda ſolet magnis rebus ineſſe fides.	
8. Fuge morulas.	
9. Miſericordia & veritas obviaverunt ſibi. . .	*Queſti altri* Motti, *che vengono in appreſſo fino al Num.* 20. *ſignificano, che dal Conſeguente ne dobbiamo ricavare due altre Parti, che riſpondono, l'una che comincia dalla prima Nota dell' Antecedente, e procede ordinariamente ſino al fine; l'altra comincia dall' ultima Nota dell' Antecedente, e proſeguiſce all' indietro ſino alla prima Nota.*
10. Juſticia & pax ſe oſculatæ ſunt.	
11. Neſcit vox miſſa reverti.	
12. Semper contrarius eſto.	
13. Signa te ſigna temere me tangis & angis, Romæ tibi ſubito motibus ibit amor.	
14. Frangenti fidem fides frangatur eidem.	
15. Roma caput mundi, ſi veteris, omnia vincit.	
16. Mitto tibi metulas, erige ſi dubitas	
17. Cancrizat, vel canit more Hæbreorum.	
18. Retrograditur.	
19. Vadam & veniam ad vos.	
20. Principium, & finis.	
21. Symphonizabis.	*Il Conſeguente riſponde all' Uniſſono.*
22. Omne trinum perfectum.	*Che dall' Antecedente ſi ricavino due Conſeguenti, o due Parti, che riſpondino, affinchè ſi formi il Canone a* 3. *Voci, il quale per lo più ſuol eſſere all' Uniſſono, o all' Ottava.*
23. Trinitas & unitas.	
24. Trinitatem in unitate veneremur.	
25. Sit trium ſeriès una.	
26. Vidi tres viri qui erant læſi homonem.	
27. Manet alta mente repoſtum	*Poſſano riſpondere all' Antecedente due, tre, e più Voci.*
28. De ponte non cadit, qui cum ſapientia vadit.	
29. Tantum hoc repete, quantum cum aliis ſociare videbis	*Una piccola Cantilena, che ritrovaſi in una Parte deve repplicarſi ſin' a tanto che ſiano terminate le altre Parti della Compoſizione.*
30. Non qui inceperit, ſed qui perſeveraverit	
31. Itque, reditque frequens.	
32. Creſcit) 33. Decreſcit) in Duplo, Triplo, &c. . .	*Il Conſeguente deve radoppiare, o triplicare, &c. il valore delle Figure; o diminuirlo la metà, o due terzi.*

34. Di-

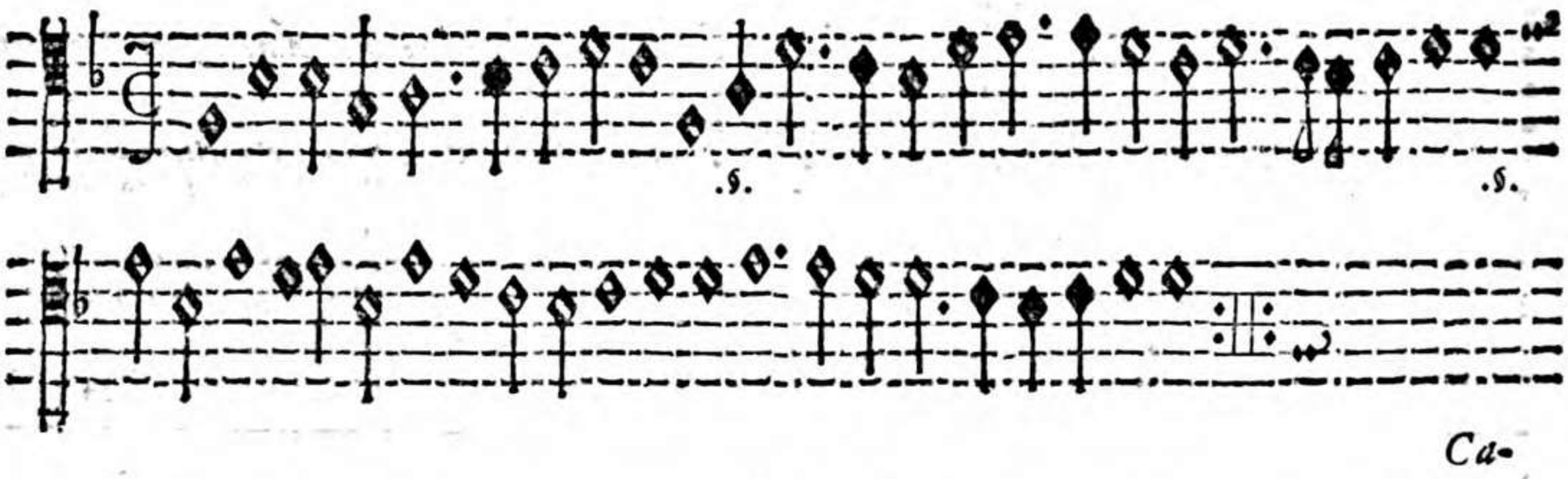
(1) *Petrus Aron libri tres de Inſtitut. Harmon. interpr. Jo: Ant. Flaminio Foro Cornelite Lib. 2. Cap. 15. pag. 25. terg.*

(2) *Organo de' Cantori Cap. 14. pag. 13.*

(3) *Sono eſtratti gli eſpoſti* Enigmi, *con le loro Spiegazioni dalle Opere Pratiche di Juſquin del Prato, Gio: Mouton, Enrico Iſaac, Alfonſo Lobo, P. Emanuel Cardoſo Carmelitano, e dai Trattati di Pietro Aron, Ermano Finck, Enrico Glareano, D. Pedro Cerone, P. D. Gio: Battiſta Roſſi, P. Camillo Angleria, Andrea Angelini Bontempi.*

Motti, o Enigmi.	*Spiegazione dei Motti, o Enigmi.*
34. Dignora ſunt priora	*Si devono cantar dal Conſeguente le Figure per ordine del loro maggior valore, cioè prima le Maſſime, indi le Longhe, poſcia le Brevi, le Semibrevi, le Minime, le Semiminime, &c.*
35. Deſcende gradatim 36. Aſcende gradatim.	*Se una Parte forma una piccola Cantilena, queſta deve repplicarſi ſin tanto che ſia terminata la Compoſizione; e nel repplicarſi deve alzarſi, o abbaſſarſi un Tuono.*
37. Et ſic de ſingulis	*Se alla prima Nota dell' Antecedente trovaſi ſegnato il Punto, debbonſi cantare dal Conſeguente tutte le altre Note col Punto.*
38. Nigra ſum ſed formoſa . . . . . 39. Cæcus non iudicat de colore.	*Il Conſeguente deve cantare le Note nere, come ſe foſſero bianche.*
40. Qui ſe exaltat humiliabitur . . . . 41. Qui ſe humiliat exaltabitur. 42. Plutonica ſubiit regna 43. Contraria contrariis curantur. 44. Qui non eſt mecum, contra me eſt. 45. Duo adverſi adverſe in unum.	*La Riſpoſta deve cantarſi al contrario in maniera tale, che ſe l' Antecedente aſcende, il Conſeguente diſcenda, e ſe l' Antecedente diſcende, il Conſeguente aſcende.*
46. De Minimis non curat Prætor . . .	*Non ſi cantano dal Conſeguente, benchè ſcritte nell' Antecedente, nè le Minime, nè le Semiminime.*
47. Me opportet minui, illum autem creſcere . .	*L' Antecedente diminuiſce per metà il valor delle Figure, e il Conſeguente lo accreſce in quadruplo.*
48. Qui venit poſt me, ante me factus eſt . .	*Il Conſeguente è ſtato compoſto prima dell' Antecedente.*
49. Exurge in adjutorium mihi	*Il Conſeguente riſponde all' Uniſſono.*
50. Vous jejuneres le quattr temps . . .	*Il Conſeguente deve riſpondere dopo il valore di quattro Tempi, cioè di quattro Brevi.*
51. Reſpice in me: Oſtende mihi faciem tuam . .	*Che il Conſeguente canta l' iſteſſe Note dell' Antecedente, ma al contrario voltando la faccia l' uno verſo dell' altro.*
52. Cantus duarum facierum . . . . . 53. Tolle moras placido maneant ſuſpiria cantu.	*Si può cantare il Conſeguente con le Pauſe, e ſenza le Pauſe, ritenendo però ſempre il ſoſpiro, o ſia quarto di Battuta, ſe trovaſi ſcritto nell' Antecedente, affinchè reſti compiuta la Battuta.*
54. Dum lucem habetis credite in lucem . . . . 55. Qui ſequitur me non ambulat, in tenebris 56. Intendami chi può, che m' intend' io (1).	*Il Conſeguente non canta alcuna Nota nera, ma ſolamente le bianche.* *L' anneſſo Eſempio ſervirà di ſpiegazione a queſt' ultimo Enigma.*

Canone chiuſo.



Ca-

(1) *Gio: Paolo Cima Organiſta in Milano è l' Autore di queſt' ultimo Enigma, egli ſi reſe celebre in tal ſorta di artificioſe Compoſizioni, alcune delle quali ritrovanſi riferite dal* P. *Camillo Angleria nel fine della ſua Opera intitolata:* Regola di Contrappunto. *E' così difficile lo ſcioglimento di queſto Enigma, che ho creduto di far coſa grata ai Giovani Compoſitori l' eſporre lo ſpartito del Canone, al quale è poſto l' Enigma.*

Canone aperto.

Da

Da tutte queſte ſpiegazioni, e da varie oſſervazioni fatte ſopra diverſe ſpecie di Canoni ſparſi nelle due Parti di queſto Eſemplare, qualora il Giovane Compoſitore fia portato ad eſercitarſi in tali Compoſizioni artificioſe, acquiſterà un pieno poſſeſſo dell' Arte del Contrappunto.

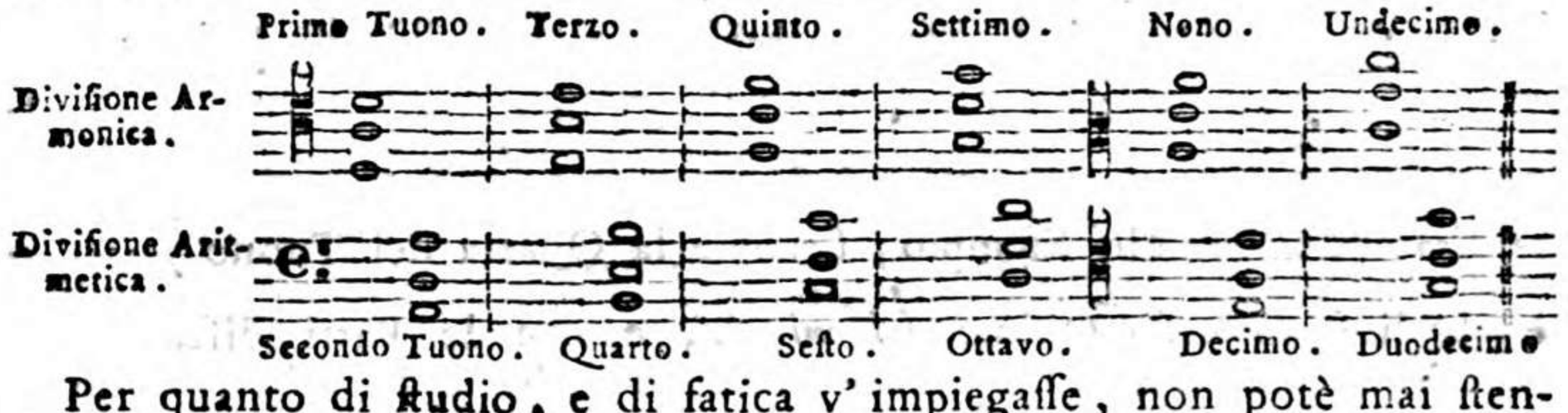
Della Fuga del Tuono.

LA *Fuga del Tuono*, come abbiamo dimoſtrato quì ſopra alla pag. xviii, è quella, in cui la *Riſpoſta* è ſimile alla *Propoſta*, con queſto però, che tanto la *Propoſta*, che la *Riſpoſta* reſtino, e ſi reſtringano entro i limiti dell' Ottava del Tuono, in cui è compoſta la *Fuga* (1).

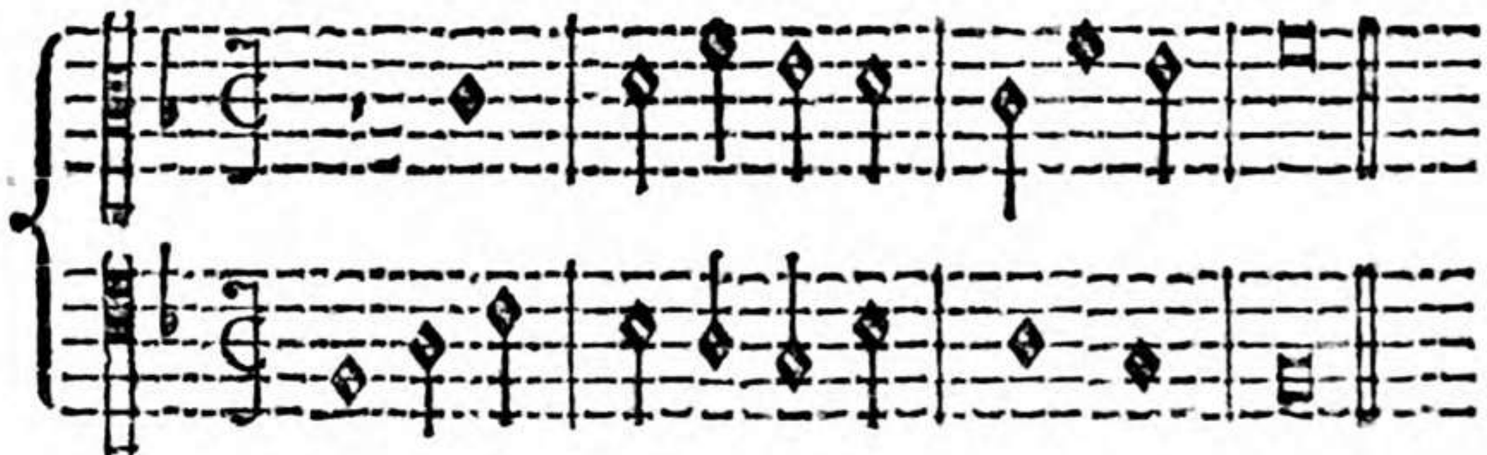
Nacque queſta ſorta di Compoſizione, chiamata *Fuga*, dal *Canto fermo* nel ſeguente modo. Avendo cominciato i primi Compoſitori a introdurre ſopra la Melodia del *Canto fermo* qualche altra Parte, che formaſſe con diverſa *Melodia* l' *Armonia*, che diceſi in *Contrappunto*, o in *Conſonanza*, che è l'unione di diverſe *Melodie*, procurarono, che qualunque Parte compoſta ſopra del *Canto fermo* foſſe ſimile, ſe non a tutta la Cantilena, almeno alle prime Note del *Canto fermo*. Ma ſiccome queſto *Canto fermo*, come ſi è avvertito alla pag. 196. e 214. della prima Parte di queſto Eſemplare, alcuna volta trovaſi traſportato da una *Proprietà del Canto* ad un' altra, perciò nell' iſteſſo modo traſportarono le *Imitazioni* delle Parti del Contrappunto da una *Proprietà* ad un' altra, come può riſcontrarſi nella maggior parte degli Eſempj poſti nella prima Parte, uſando ogni diligenza, che l' *Imitazione*, e il traſporto, ſingolarmente perciò che riguarda le *Sillabe Do re mi fa* &c., foſſe ſempre realmente ſimile alla *Propoſta* del *Canto fermo*. Da ciò rilevaſi, che la *Fuga Reale* ſia anteriore alle altre ſpecie di *Fuga*, perchè nata col naſcere del Contrappunto. Nell' Anno 1574. comparve colle Stampe in pubblico il Libro intitolato *Dodecachordon* di Enrico Lorito Glareano, dal quale rilevaſi lo ſtudio, e lo ſforzo fatto dall' Autore per ampliare il numero de' Tuoni del *Canto fermo*, e *Figurato*, che per l' avanti non erano che ſoli otto, e ridurli al numero de' Tuoni de' Greci, che fu di 13., e poſcia di 15. Per ottenere il ſuo fine queſto Glareano usò il mezzo di dividere Armonicamente, e Aritmeticamente i Gradi delle ſette Corde, delle quali è compoſta l' Ottava: ma ſiccome queſte non ſono che ſei ſole, cioè D. E. F. G. A. C. laſciando fuori la Cor-

(1) *P. M. Egid. Biffi Min. Conv. Regole per il Contrappunto MSS. del Contrappunto Fugato. P. M. Franc. M. Angeli da Rivotorto Min. Conv. Sommar. del Contrapunto MSS. Contrappunto a Soggetto. Mr. Marpourg. Trait. de la Fugue P. 1. Cap. 3. §. 1. pag 14. J. J. Rouſſeau Diction. de Muſiq. pag. mihi 224.*

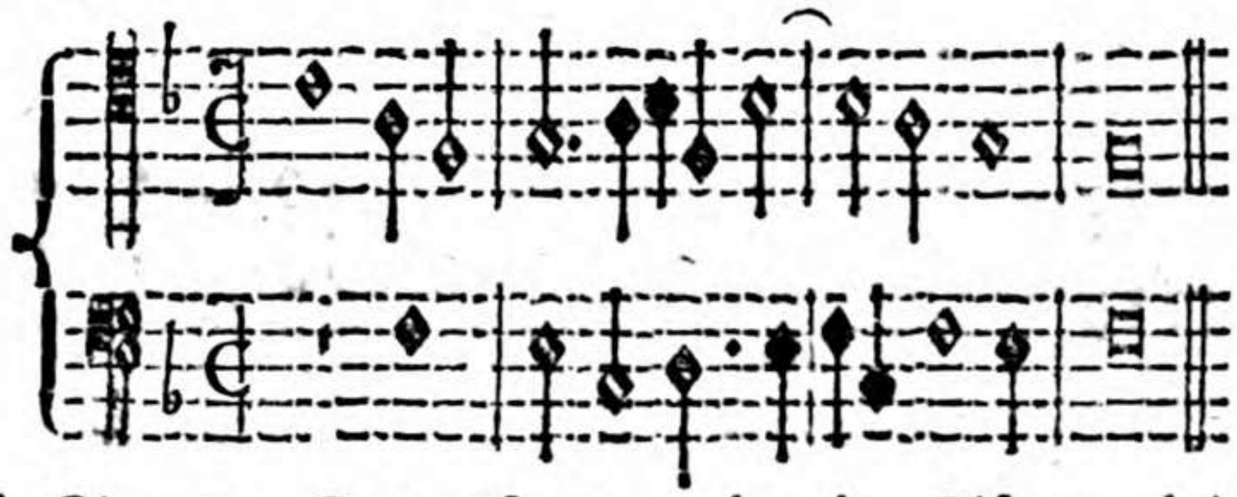
Corda di *B fa b mi*, perchè mancante di Quinta naturale, e di Quarta al di ſotto, le diviſe nel modo ſeguente:



Per quanto di ſtudio, e di fatica v' impiegaſſe, non potè mai ſtenderli più oltre di dodici, quando quei de' Greci erano 13., o 15. prima di Tolomeo. Da queſta Diviſione dell' Ottava fatta dal Glareano venne a introdurſi la *Fuga del Tuono*, la quale, come chiaramente appariſce dalla maggior parte degli Eſempj della prima Parte, e da qualche Eſempio di queſta ſeconda Parte, era uſata più di rado, che la *Fuga Reale*, mentre nel Secolo XVI. quaſi tutte *le Fughe* erano *Reali*. Queſta *Fuga del Tuono* dovendo ſtar riſtretta entro i limiti dell' Ottava del Tuono diviſa in una Quinta, e in una Quarta, ne viene, che ſe l' *Antecedente* paſſa dalla Fondamentale del Tuono alla Quinta, deve il *Conſeguente* paſſare dalla Quinta all' Ottava del Tuono, come dal ſeguente Eſempio.



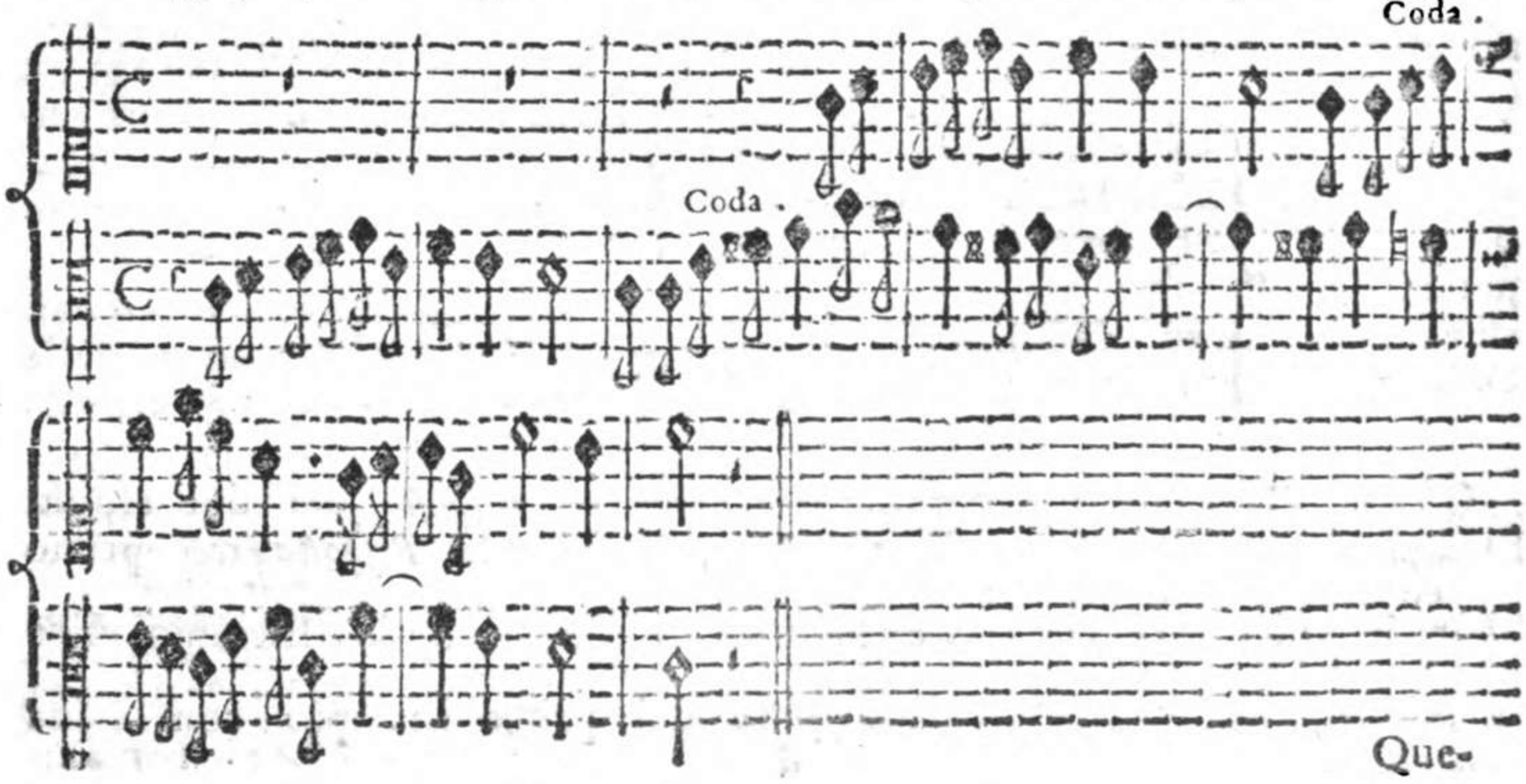
Se poi l' *Antecedente* dall' Ottava del Tuono paſſa alla Quinta, deve il *Conſeguente* dalla Quinta paſſare alla Fondamentale, come da queſto altro Eſempio:



Oſſervi il Giovane Compoſitore, che le *Riſpoſte* dei due eſpoſti Eſempj non oltrepaſſano la Ottava. In fatti la *Riſpoſta* del primo Eſempio dice *Do*[c.] *re*[d.] *fa*[f.], e la *Riſpoſta* del ſecondo Eſempio dice *fa*[F.] *mi*[E.] *do*[C.], onde unendo la *Riſpoſta* del primo Eſempio con la ſua

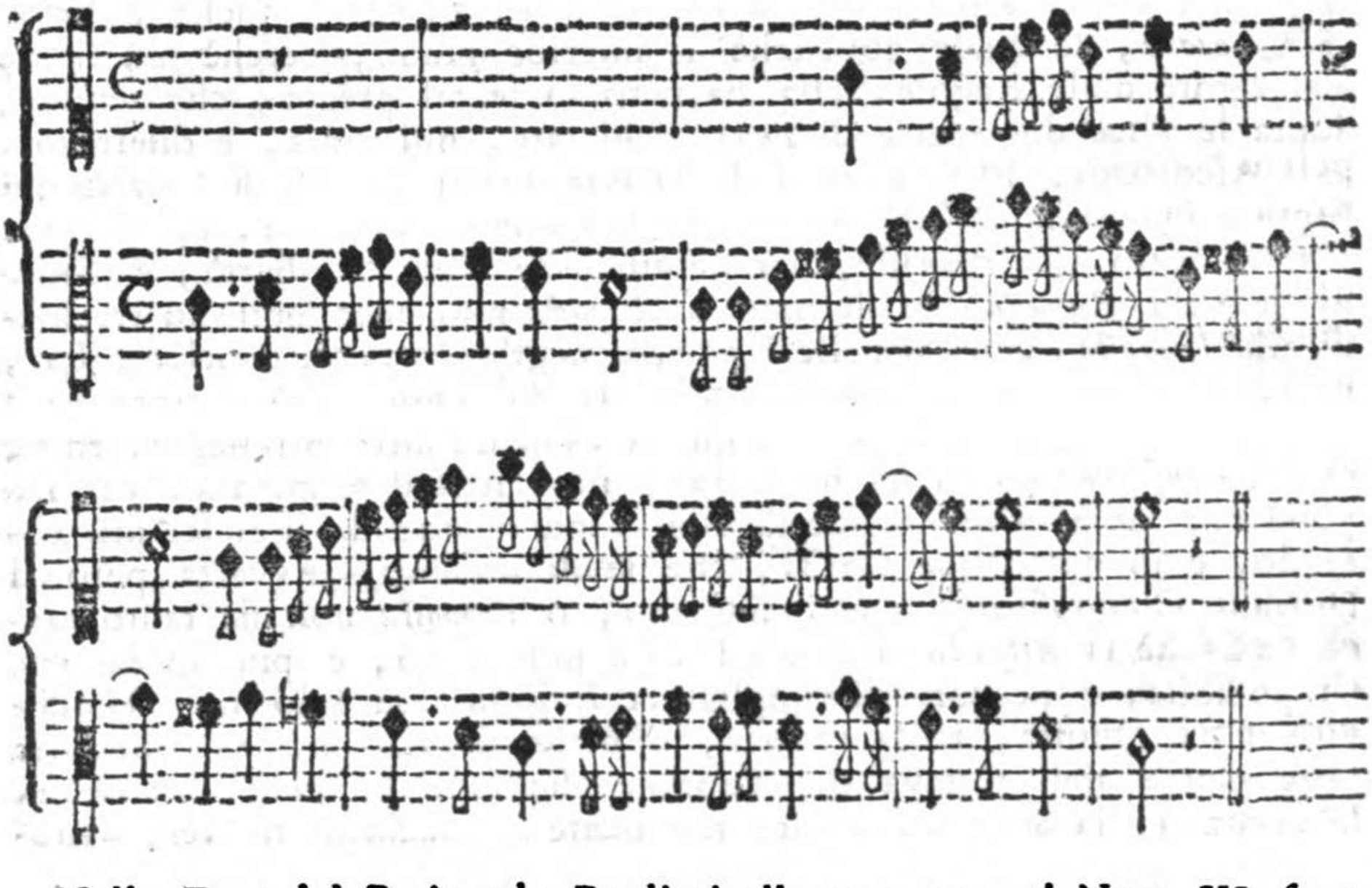
Propoſta viene a formarſi il Quinto Tuono; e unendo la *Riſpoſta* del ſecondo Eſempio con la ſua *Propoſta* viene a formarſi il ſeſto Tuono. In oltre nel primo Eſempio, ſiccome la Quarta del
c. d. f. F. a. c.
Tuono *Do re fa* è al di ſopra della Quinta *Do mi ſol*, e che le Parti aſcendano, perciò viene a ſtabilirſi il Quinto Tuono, che è *Au-*
F. E. C.
tentico. Nel ſecondo Eſempio, ſiccome la Quarta del Tuono *fa mi do*
c. a. F.
è al di ſotto della Quinta *ſol mi do*, e che le Parti diſcendono, perciò viene a ſtabilirſi il Seſto Tuono, che è *Plagale*, e a dimoſtrarſi qual ſia la *Fuga Autentica*, e quale la *Plagale*.

Deve però oſſervarſi, che eſſendo compoſta la *Fuga del Tuono* di una Quinta, e di una Quarta, con ciò viene a dimoſtrarſi la differenza, che paſſa tra la *Fuga del Tuono*, e la *Fuga Reale*. Queſta o è compoſta di due Quarte, o di due Quinte, come col teſtimonio del Berardi ſi è dimoſtrato alla pag. 35. Al contrario la *Fuga del Tuono* non è compoſta, che di una Quinta, e di una Quarta. Varie ſono le *Fughe del Tuono* ſparſe in queſta ſeconda Parte, le quali attentamente conſiderate dal Giovane Compoſitore potranno recarli gran lume per comporne con ogni poſſibile perfezione. Deve però uſare ogni diligenza per sfuggire due difetti, che ſogliono accadere nelle *Fughe del Tuono*. Il primo ſi è, che non poche volte, affinchè la *Riſpoſta* ſia del Tuono, e non eſca fuori dei limiti dell' Ottava, ſi viene difformare talmente la *Riſpoſta*, che ſi rende diſpiacevole agli Uditori. Intorno a che, vedaſi quanto ſopra di ciò ſi è avvertito alla pag. 36. ſeg. L' altro difetto introdotto verſo il fine del Secolo paſſato, e che a' giorni noſtri ha preſo tal piede, che rare ſono le *Fughe*, che ne ſiano eſenti, conſiſte in una piccola aggiunta fatta al Soggetto, la quale vien chiamata *Coda del Soggetto*, affinchè paſſi alla Corda, ove deve incominciare la *Riſpoſta*, il chè più chiaramente dal ſeguente Eſempio ſi capirà.



Que-

Questa *Coda* potrebbe però moderarsi in maniera tale, che non si rendesse tanto triviale e stucchevole, col ridurla a guisa di un *Contrasoggetto*, e così diverebbe la *Fuga*, non solo tanto nojosa, ma in qualche modo artificiosa, come ci dimostra il seguente Esempio:



Nella *Fuga* del P. Angelo Predieri alla pag. 135. al Num. III. scorgesi una consimile *Coda* rivoltata per moto contrario, la quale viene talmente a unirsi col primo Soggetto, che diviene un' artificioso *Contrasoggetto*, anzi di più al Num. (8) il Soprano rivolta per moto contrario l' accennato *Contrasoggetto*, e talche diviene simile alla *Coda* quì sopra esposta in quest' ultimo Soggetto. Questa istessa *Coda* riscontrasi sotto ai Numeri (11), e (14), e sopra ai Numeri (13), e (16) nella citata *Fuga* del P. Angelo Predieri, la quale per moto retto, e per moto contrario viene a formare due *Contrasoggetti*, i quali sono talmente inestati col primo *Soggetto* (1) in tutto il corso della *Fuga*, che formano una Composizione tutta d' un sol getto, perchè si trovano i due *Contrasoggetti* artificiosamente concatenati assieme dal principio sino al fine della *Fuga*. Al contrario della *Coda* quì sopra accennata nel primo Esempio, la quale essendo

(1) *Su 'l testimonio de' principali Maestri dell' Arte J. J. Rousseau (Diction. de Musiq. pag. mihi 225.) c' insegna, che la Risposta debba entrare avanti il fine della Proposta.* Il faut que la *Fugue* soit dessinée de telle sorte que le réponse puisse entrer avant la fin du premier Chant, afinqu' on entende enpartie l' une & l' autre à la fois, que par cette anticipation le sujet se lie pour ainsi dire, a lui-même, & que l' art du Compositeur se montre dans ce concours. C'est se moquer que de donner pour *Fugue* un Chant qu' on ne fait que promener d' une Partie à l' autre, sans autre gêne que de l' accompagner ensuite à la volonté.

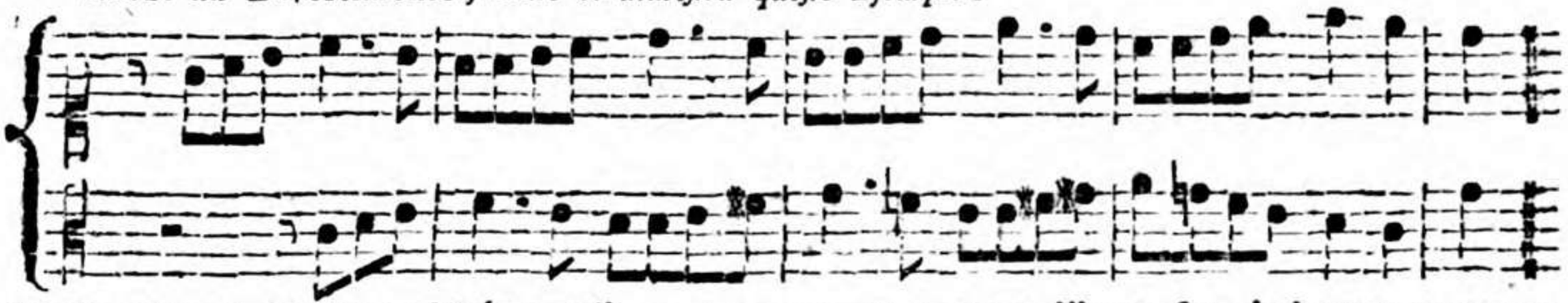
diſunita, e iſolata, ſi rende diſpiacevole all' Udito, e rende la *Fuga* compoſta di più pezzi fra di loro ſenſibilmente diſparati (1).

Della Fuga d' Imitazione.

REſta a dichiararſi l' ultima ſpecie di *Fuga*, che è quella d' *Imitazione*, la quale abbenchè ſia inferior grado, perchè più libera dal rigore delle Regole, ella ha però in ſe tal pregio, che rendeſi, ſopra le altre due ſpecie di *Fuga* dichiarate, più grata, e dilettevole agli Aſcoltanti. E' la *Fuga d' Imitazione* quella, come ſi è detto quì ſopra, in cui la *Riſpoſta* viene ad eſſer ſimile in qualche modo, ma non in tutto alla *Propoſta*, perchè ammette qualche libertà, e variazione nella *Riſpoſta*. E ſiccome la *Riſpoſta* può eſſer ſimile in tre modi alla *Propoſta*, cioè, o nelle *Figure*, o negl' *Intervalli*, o nelle *Sillabe*, così, in qualunque di queſti modi ella ſia ſimile, ſarà ſempre *Fuga d' Imitazione* (2). Gode altresì queſta *Fuga* un'altro privilegio, ed è, che il *Conſeguente* non ha ne tempo, ne Corda determinata, per riſpondere, ma è in piena libertà di riſpondere quando li rieſce più comodo, e in qualunque Corda, che ſe li preſenti. Avverta però il Giovane Compoſitore, che il *Soggetto*, o *Propoſta* non ſia tanto lunga, affinchè la *Riſpoſta* ſi faccia ſentire più preſto, e più ſpeſſo che ſia poſſibile, e procuri di ripigliar la *Riſpoſta* non ſolo nell' Uniſſono, nella Quinta, nella Quarta, o nell' Ottava, ma ancora nelle altre Corde dell' Ottava del Tuono, che ſono la Terza, la Seſta, la Seconda, la Settima, e loro repplicate (3), affinchè ne venga prodotta

---

(1) *Alcuni Compoſitori più periti nell' Arte ſi ſono ſerviti di queſta* Coda *per modulare, e per formarne un* Divertimento, *come ci dimoſtra queſto Eſempio:*



(2) *P. Athanaſ. Kircherus Muſurg. Lib. 5. pag.* 393. *T.* 1. Fugæ liberæ ſive imitantes vocantur illæ, quæ non adeò rigoroſis legibus tenentur, uti fuga ligata & canones, de quibus in ſequentibus; ſed pro libitu hinc inde vagantur, inſequentes ſe nunc in principio, iam in medio, modo in fine. Atque hæ ſunt omnium uſitatiſſimæ, atque in nullo non Authore obviæ. Poſſunt autem varjis modis inſtitui, in quotlibet vocibus, in tetraphoni maximè elucet artificium; In quibus modò duæ, modò omnes voces, ſemitas tendunt phonagogæ. Finnt hujuſmodi fugæ per varia intervalla. *J. J. Rouſſeau Diction. de Muſique pag. mihi* 254.

(3) *Il P. Lodovico Zacconi da Peſaro Agoſtiniano Pratica di Muſica P.* 1. *Lib.* 1. *Cap.* 56. *pag.* 46. *terg. ci dimoſtra con chiarezza, come tanto ne' Canoni, che nelle Fughe ſciolte debbono praticarſi le Riſpoſte alla Terza, Seſta, Seconda, Settima, e loro replicate. Dice egli che ſi viene a* mutar il nome alle Figure: come ſaria a dire ſe la parte
a. b. c. d. e.
che incomincia dice *Re mi fa ſol la*, colui che l' ha da ſeguitare alla Seconda ... biſo-
b. c. d. e. f.
gna che cominci & dica *Mi fa re mi fa*. Così ancora ſe uno ha da ſeguitar alla Terza ...
c. d. e. f. g.
in queſto modo ha da cominciare *Do re mi fa ſol. Da tutto ciò rilevaſi, che le Riſpoſte agli Intervalli accennati non ſono Reali, ma ſempre d' Imitazione.*

dotta quella varietà tanto gradita agli Aſcoltanti. In oltre, ſe il *Soggetto* ſarà compoſto di più parti, potrà nel corſo della *Fuga* ripigliare or l' una, or l' altra delle Parti, col riſpondere vicendevolmente all' una, e all' altra, talche riſulti una gara fra le Parti, e in tal modo venga a recar piacere e diletto. Il ſeguente Eſempio potrà ſervir di norma a quanto fin quì ſi è detto intorno alla *Fuga d' Imitazione*.

Prima Parte del Soggetto. Seconda Parte del Soggetto.

Seconda Parte al Contrario.

Dimo-

Dimoſtrate le principali ſpecie di *Fuga*, ſarebbe quì luogo eſporne molte altre da più periti Maeſtri introdotte, ma ſiccome di eſſe occorrerà far menzione in appreſſo, perciò potrà il Giovane Compoſitore riſcontrarle nei ſeguenti Eſempj, così pure nella prima Parte di queſto Eſemplare.

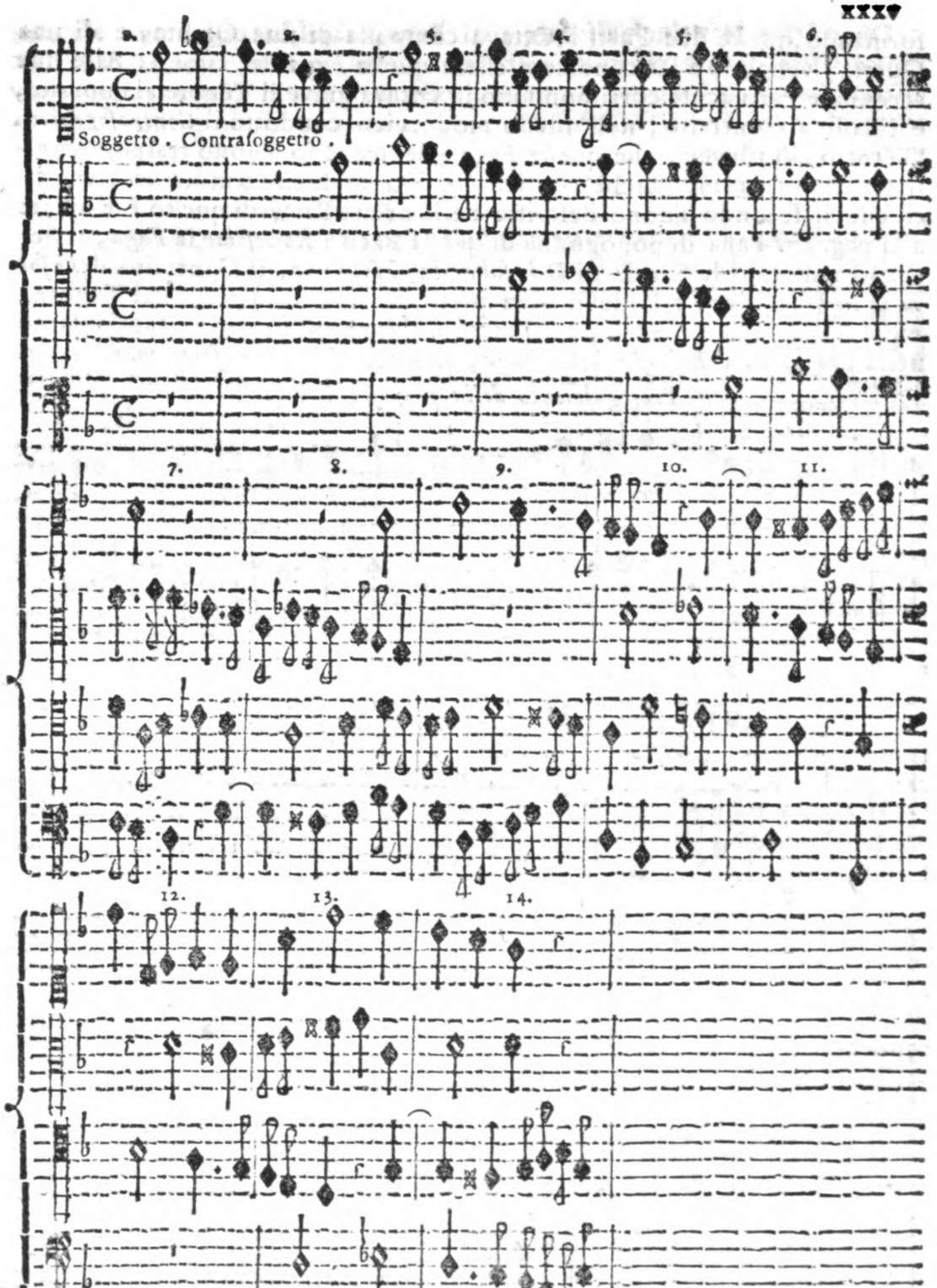
Del Compimento di tutta la Fuga.

SIn' ad ora non ſi ſono dimoſtrate, che le ſole Regole ſpettanti alla prima parte di qualunque ſpecie di *Fuga*, che ſono la *Propoſta*, e la *Riſpoſta*, onde è ormai tempo che ſi venga a dimoſtrare ai Giovani Compoſitori, come devono condurre tutta intera la *Fuga*, affinchè poſſano evitare il pungente, ma lepido rimprovero fatto da Gio: Andrea Angelini Bontempi (1), in occaſione che egli prende ad eſaminare il ſignificato dei vocaboli, *Fuga*, *Reditta* &c., il qual dice, che queſto nome di *Fuga non conviene ſe non alle Compoſizioni di quei ſemicontrapuntiſti, che teſſendovi il principio di qualche Fuga, apena l' hanno fatto ſentire una ſol volta in una delle Parti, che cantano, o in due, portandoſene via ſeco il mezo, e 'l fine, fugge così velocemente, che non è più poſſibile il poterlo con l' udito raggiungere.* Per isfuggire dunque queſta taccia, deve il Giovane Compoſitore, dopo le *Riſpoſte* di tutte le Parti, delle quali ſarà compoſta la *Fuga*, *Roveſciar* (2) la *Propoſta*, e le *Riſpoſte*. Conſiſte queſto roveſciamento nel ripigliar di nuovo il Soggetto tanto l' *Antecedente*, che il *Conſeguente*, con queſto però, che ognuna delle Parti debba cambiar la Corda, v. g. ſe il Contralto ha propoſto nella Corda fondamentale, o Ottava del Tuono, roveſciando deve ripigliar il Soggetto nella Quinta, e così ſcambievolmente devono praticarſi le altre Parti, quelle che hanno riſpoſto nella Quinta del Tuono nel roveſciare devono ripigliare nella Fondamentale, o nella di lei Ottava. Servirà d' Eſempio la ſeguente *Fuga* a quattro Voci, la quale eſſendo compoſta di un *Soggetto*, e *Contraſoggetto* (3) a parte per parte andaremo eſponendo, acciocchè il Giovane Compoſitore poſſa inſtruirſi dei varj metodi con i quali ſi può condurre una *Fuga*.

(1) *Hiſtor. Muſica P. 2. della Pratica Moderna Corol. 21. pag. 244.*

(2) *Affine di evitare l' equivoco, che potrebbe produrre queſto vocabolo di* Roveſciare, *deve avvertirſi, che tre ſono i di lui ſignificati; l' uno di* Roveſciare *gl' Intervalli, e l' Armonia, di cui ſe ne è parlato alla pag. 98. e 167. della prima Parte di queſto Eſemplare; l' altro di* Roveſciar *il Soggetto per moto contrario, talmentechè fra di loro vengono a corriſpondere i Semituoni, come ſi è dimoſtrato alla pag. 84. 85. della prima Parte, e alla pag. 269. di queſta ſeconda Parte; il terzo è quello del quale preſentemente trattiamo.*

(3) *Oſſerviſi, come dall' unione del Soggetto col Contraſoggetto, ne viene a formarſi un Contrappunto Doppio alla Seſta di ſotto, come vedraſſi in appreſſo alla Caſella 16., e 17.*

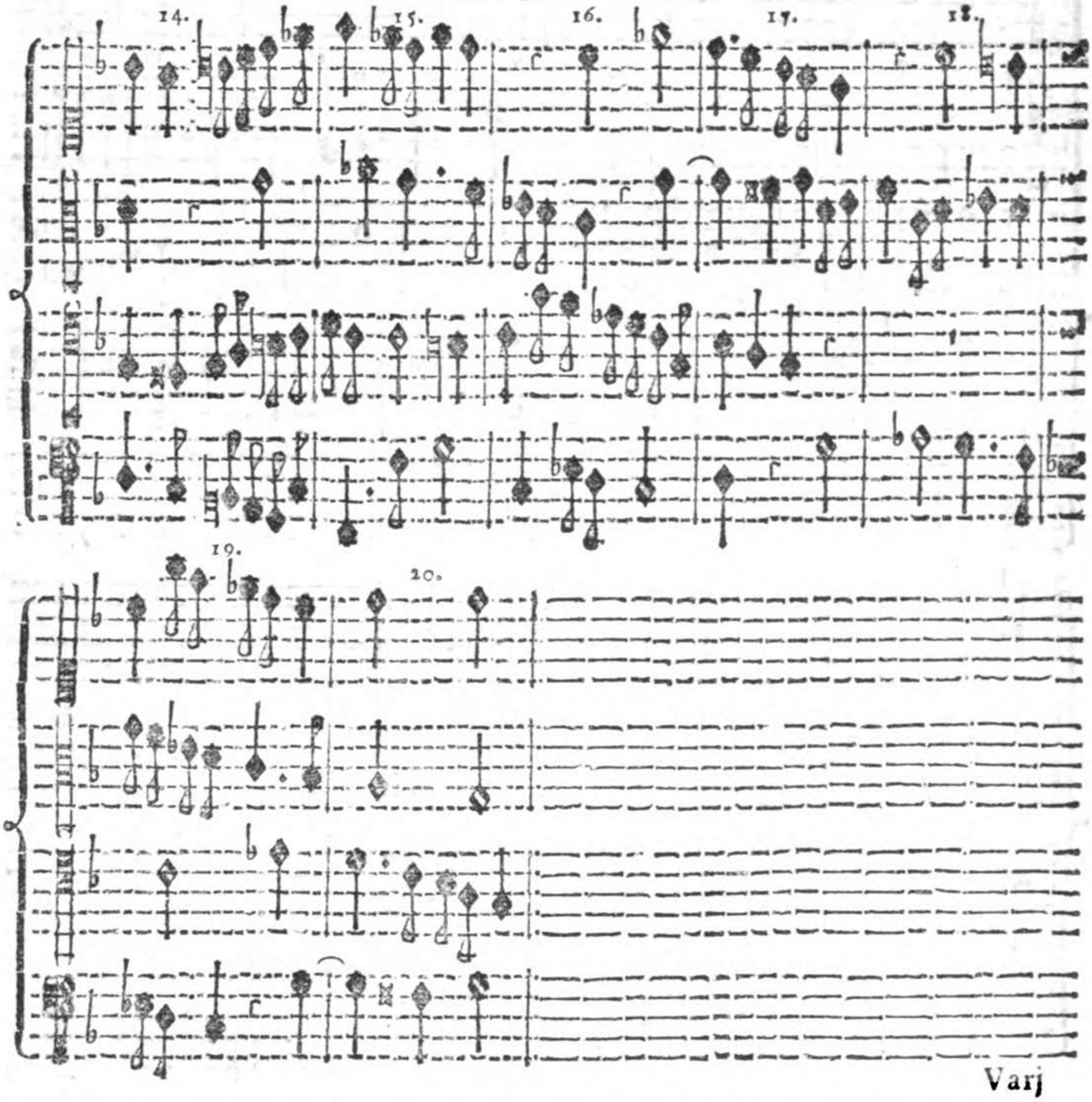


Da questa parte di *Fuga* rilevasi la *Proposta* fatta dal Soprano, che da *D la sol re* Quinta del Tuono discende a *G sol re ut* Ottava della fondamentale, e il Contralto con la *Risposta* da *D la sol re* discende alla Quinta; onde

for-

formando queſte due Parti l' Ottava compoſta di una Quinta, e di una Quarta, vengono a far conoſcere eſſere queſta *Fuga* del Tuono. Alle due accennate Parti acute corriſpondono in Ottava grave il Tenore al Soprano, e il Baſſo al Contralto, nell' iſteſſo modo vien condotto il *Contraſoggetto*. Da tutto ciò rilevaſi, che queſta *Fuga* è del ſecondo Tuono traſportato alla Quarta ſopra (1), perchè contiene in ſe tutte quelle condizioni, che richiede il ſecondo Tuono deſcritte nella prima Parte di queſto Eſemplare alla pag. 17. Paſſa di poi ognuna di queſte Parti a *Roveſciar* la *Fuga*, il Soprano mutando la Corda di *D la ſol re* in *G ſol re ut*, il Contralto di *G ſol re ut* in *D la ſol re*, e l' iſteſſo vien praticato in Ottava grave dal Tenore, e dal Baſſo, ed ecco adempito quanto è ſtato preſcritto da' Maeſtri tanto nella *Propoſta*, e *Riſpoſta* della *Fuga*, che nel di lei *Roveſciamento*.

Proſeguimento della propoſta Fuga.

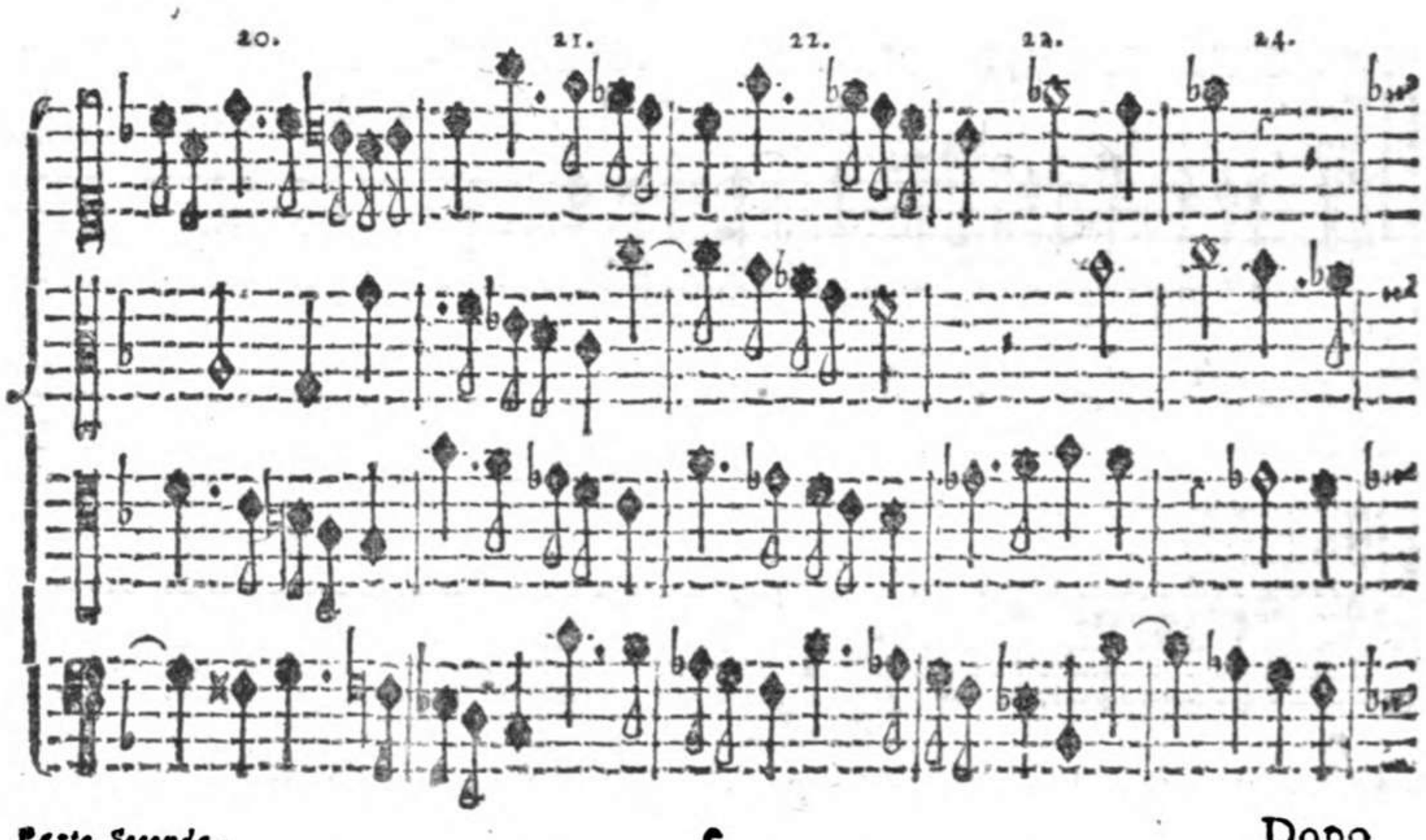


Varj

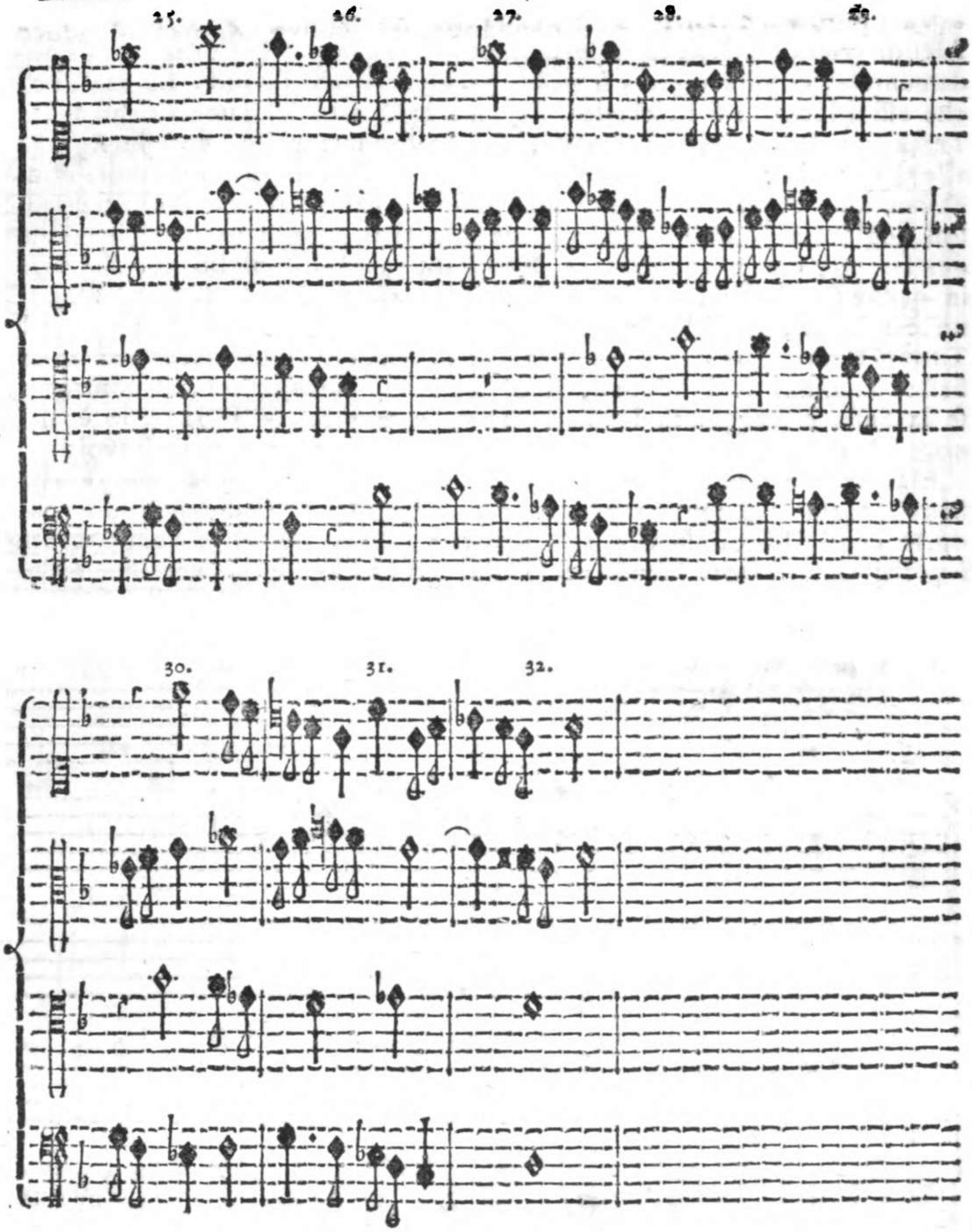
(1) *Non ſarà diſcaro al Giovane Compoſitore l' eſporli la ragione, per cui ſia ſtato introdotto il traſporto dei Tuoni deſcrittoci da Rocco Rodio Regole di Muſica pag. 63. Ediz. del 1626. me*

Varj ſono i metodi tenuti da' Maeſtri nel proſeguimento della *Fuga*. Alcuni vogliono, che avendo condotta la *Fuga* per le Corde della Fondamentale, e della Quinta ſi paſſi alla Quarta del Tuono. La ragione, che eſſi adducano ſi è, perchè, ſiccome la Quarta del Tuono richiede la Terza compagna della Terza del Tuono fondamentale, così le *Riſpoſte* alla Quarta divengono ſimili alla *Propoſta*, e alle *Riſpoſte* tanto della Fondamentale, che della Quinta del Tuono. Altri però non tanto ſcrupoloſi vogliono, che ſi debba paſſare alle altre Corde di participazione del Tuono, che ſono Terza, e Seſta, abbenchè il ripiglio del *Soggetto* in queſte Corde divenga in parte diſſimile, perchè ſe la Terza del Tuono è minore, la di lei Terza è maggiore, al contrario ſe la Terza del Tuono è maggiore, la di lei Terza è minore; l' iſteſſo deve dirſi della Seſta, la quale ſe è minore, la di lei Terza è maggiore, al contrario ſe la Seſta è maggiore, la di lei Terza è minore, e ſe la Seſta è minore, la di lei Terza è maggiore, come vedraſſi dalla anneſſa Tavola.

Ma ſiccome modulando il *Soggetto* alla Quarta, alla Terza, e alla Seſta, porta ſeco tante reppliche del *Soggetto*, che non poſſono produrre negli Uditori ſe non che noja, e tedio, quindi avvedutamente i periti Compoſitori hanno preſo l' eſpediente di prendere una parte del *Soggetto*, e formarne un piccolo *Attacco*, ſeryendoſi di eſſo *Soggetto* per modulare, e condurre la *Fuga* alla Terza, e alla Seſta del Tuono fondamentale, per poſcia ripigliare in tali Corde il *Soggetto*, come rilevaſi dal ſeguente Eſempio:



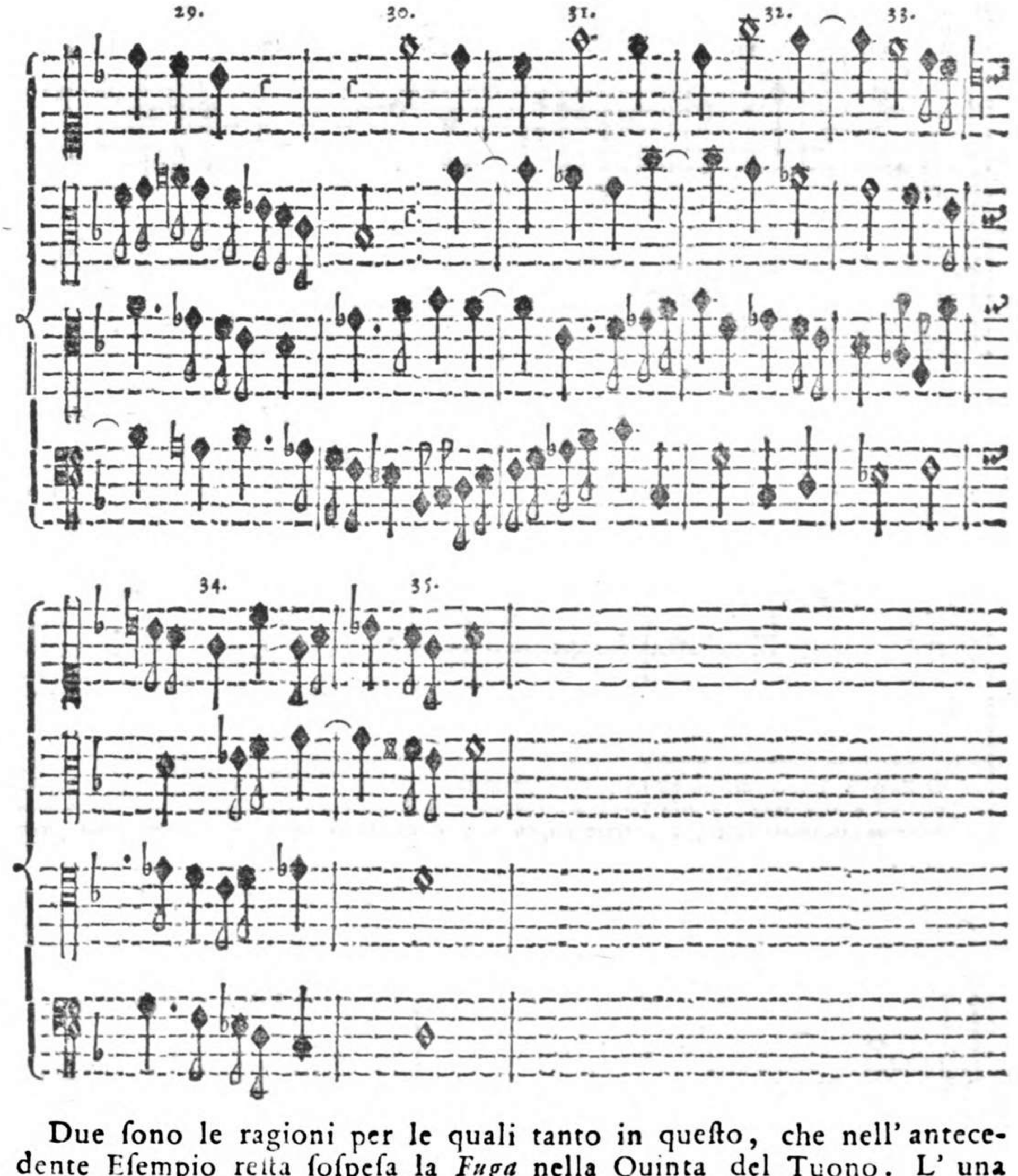
ſeguenti termini. La cauſa onde ſon nati i Tuoni finti, traſportati (non eſſendo differenza dal finto al naturale) ſono ſtati i muſici ſtromentali, che havendo per eſempio un' opera nel primo tuono naturale, che ò per l' iſtrumento ò le voci cantanti ſopra tale Iſtrumento fuſſe baſſa, la fingono in una quarta ad alto, che viene in G ſol, re, ut, acuto, cantando per b molle, & fa l' iſteſſo che farebbe il naturale chiamandoſi primo tuono finto una quarta ad alto, & così ancora ſi fuſſe troppo alto fingerſi una quinta più baſſa.



Dopo il Divertimento della *Fuga*, e il ripiglio del *Soggetto* nelle Corde di participazione del Tuono fondamentale, fa duopo di ritornare modulando alla Corda di *G sol re ut*. Alcuni ripigliano l' *Attacco* indicato, e col di lui mezzo si riconducano al Tuono fondamentale. Altri però, affine di sempre più sollevare gli Uditori colla varietà, prendono qualche altra parte del *Soggetto*, o

pure

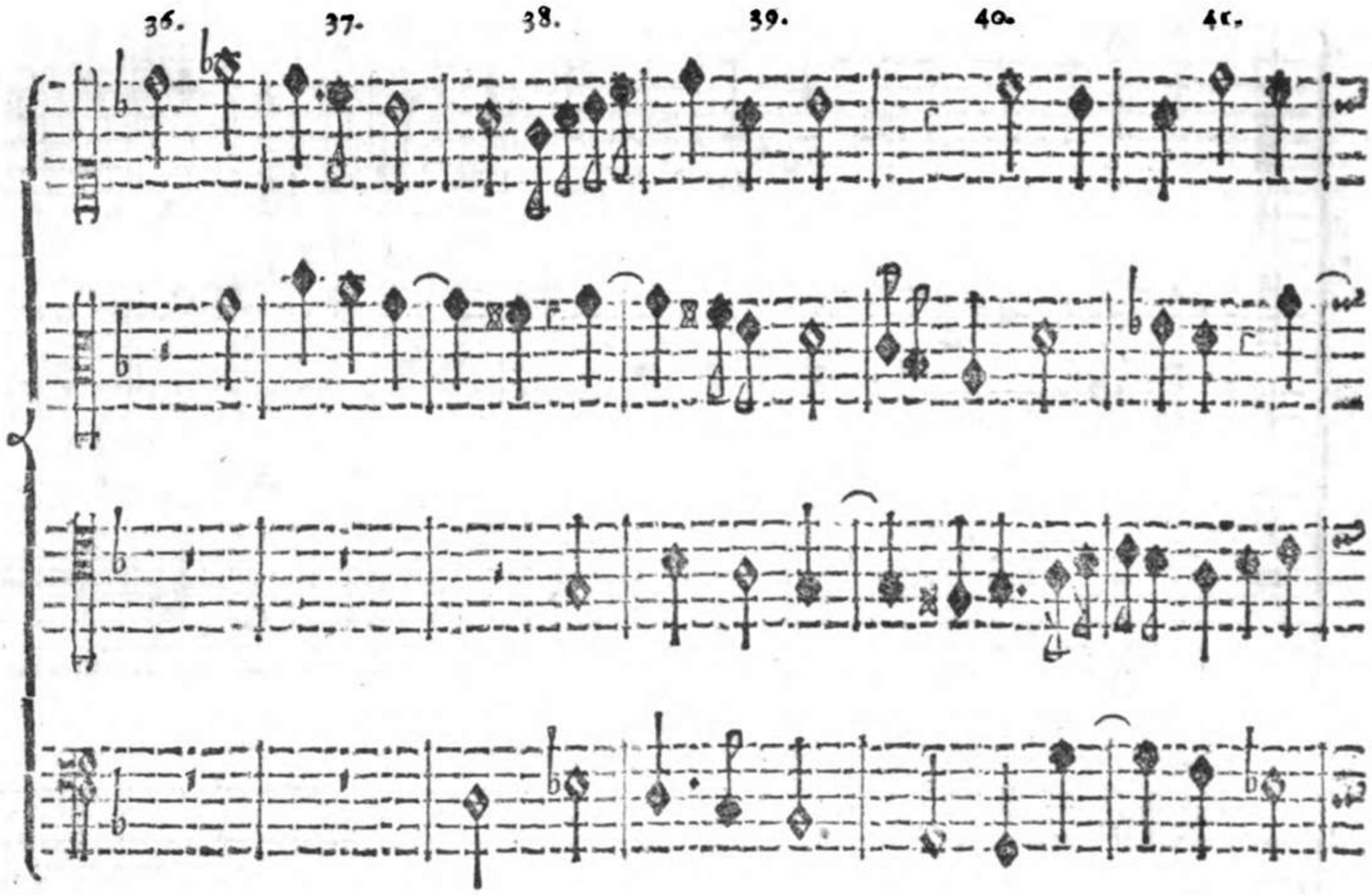
pure il *Contraſoggetto*, e formandone un nuovo *Attacco* ſi riducono al Tuono, eccone l' Eſempio:



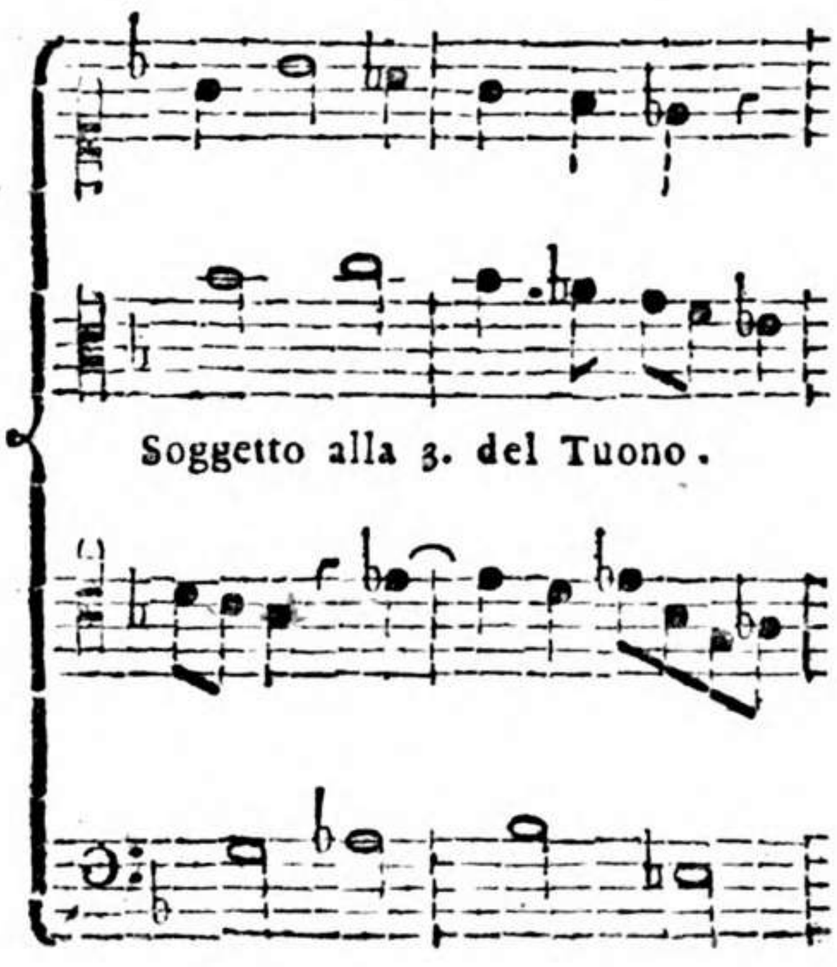
Due ſono le ragioni per le quali tanto in queſto, che nell' antecedente Eſempio reſta ſoſpeſa la *Fuga* nella Quinta del Tuono. L' una affinchè più facilmente poſſa il Soprano ripigliare il Soggetto per formare lo *Stretto*; l' altra acciocchè dagli Uditori così ſolo, e ſenza l' accompagnamento delle altre Parti, venga più chiaramente inteſo

(1) *Si potrebbe anche per* Modulare *far uſo della prima parte del* Soggetto, *uſando queſto ſingolar Artificio, cioè, ſiccome la prima Corda di queſto* Soggetto, *o è la Quinta del Tuono, o è la Fondamentale, e di lei Ottava, così ſi potrebbe ripigliare il* Soggetto, *o una Terza ſopra della Fondamentale, o una Terza ſopra della Quinta, e conducendo le altre Parti, ſingolarmente*

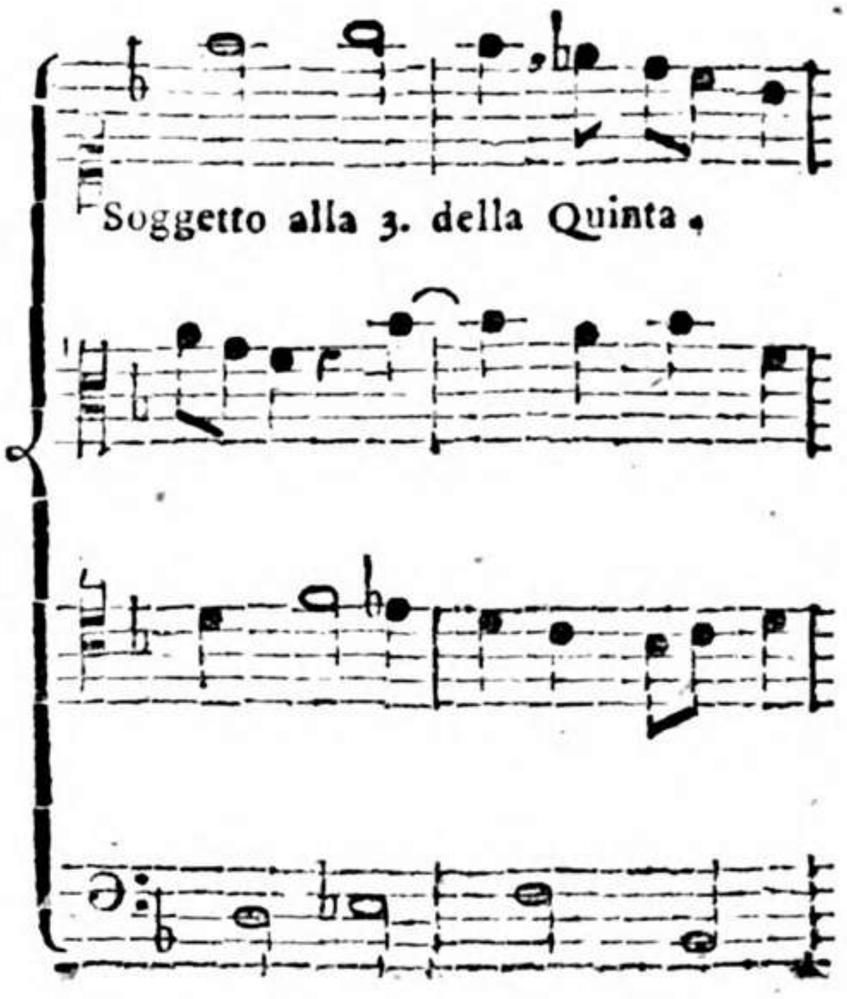
lo *Stretto*, che è, per ſentimento de' più eſperimentati Maeſtri dell' Arte, una delle parti più pregevoli della *Fuga*.



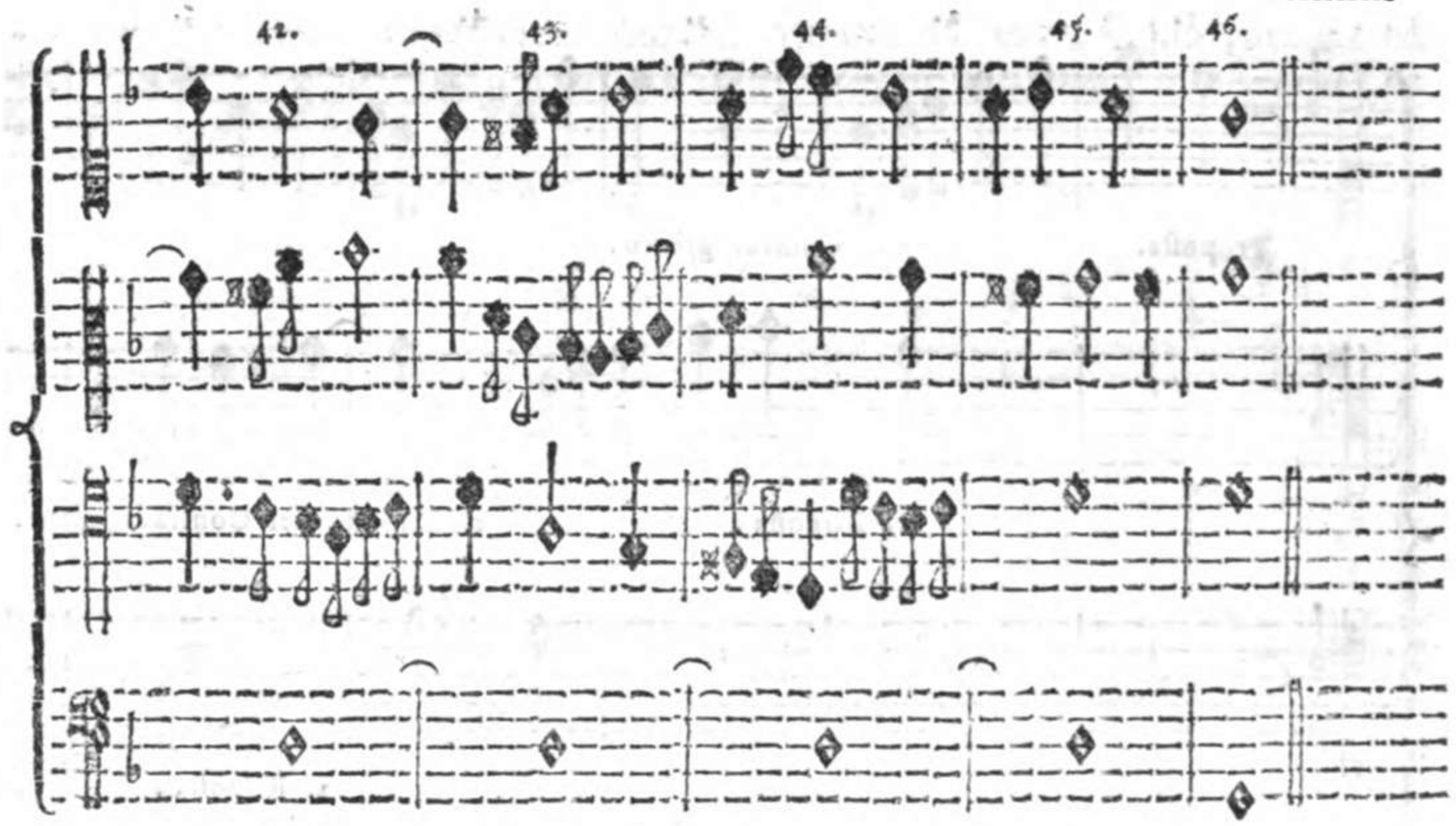
il Baſſo a norma del nuovo ripiglio del Soggetto, *ſi verrebbe a modulare con l' iſteſſo* Soggetto, *o alla Seſta, o alla Terza del Tuono, e a formare degli* Attacchi, *che volgarmente vengono chiamati* Finti, o Entrate impenſate, o Falſe, *come ci dimoſtrano queſti piccioli Eſempj.*



Soggetto alla 3. del Tuono.

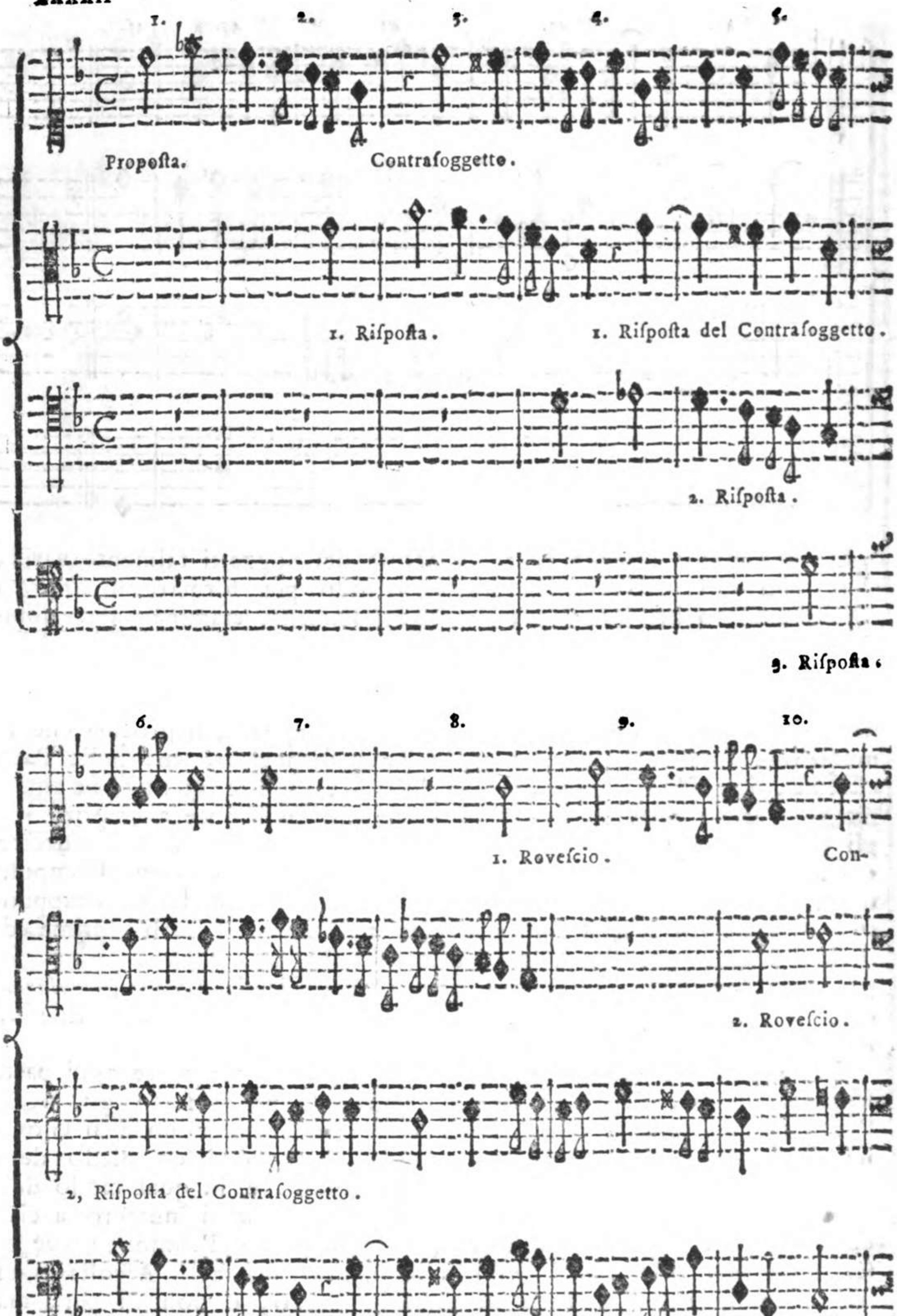


Soggetto alla 3. della Quinta.



L' esperienza c' insegna essere la natura dei Soggetti talmente varia, che c' impedisce lo stabilire alcun metodo per formare lo *Stretto*. Ogni Soggetto ben ponderato, e ingegnosamente esaminato deve somministrarci il modo di restringerlo in più maniere, affine di scegliere la più facile, e più naturale, e che sopra tutto conservi per quanto sia possibile l' identità del *Soggetto*; e quando mai la necessità costringa a variar in qualche piccola parte il *Soggetto*, si procuri che la mutazione succeda più tosto nelle Parti di mezzo, che nelle Parti estreme, che sono il Soprano, e il Basso, mentre qualunque anche piccola varietà nelle Parti estreme viene più facilmente a scoprirsi dagli Uditori, e per l' opposto il variare qualche Figura nello stretto del *Soggetto*, si rende meno sensibile. Procuri il Giovane Compositore, ogni qual volta sia ben impossessato dell' Arte del Contrappunto, d' imitare i Maestri più eccellenti nell' Arte, i quali, prima di stendere qualunque *Fuga*, praticarono di far varie prove, prima sopra del *Soggetto*, poi come poteva *Rovesciarsi*, come *Modularlo*, come ricavarne qualche *Divertimento*, e sopra tutto formarne lo *Stretto*.

Dopo d' avere esposto quanto richiedesi nel comporre ogni parte separata d' una *Fuga*, è ormai tempo di porre sotto gli occhi l' unione di tutte le accennate parti, affinchè aver possa il Giovane Compositore una compiuta notizia di tutto il complesso della *Fuga*. E perchè più facilmente possa conoscere in qual modo debbano unirsi, ho segnato nelle parti della *Fuga* il numero a ciascuna Casella, e affinchè altresì comprenda, che l' unione deve esser fatta con tale avvedutezza, che comparisca agli Ascoltanti esser composta tutta la *Fuga* di un solo pezzo, e non di parti malamente concatenate.


1.
2.
3.
4.
5.
Propoſta.
Contraſoggetto.
1. Riſpoſta.
1. Riſpoſta del Contraſoggetto.
2. Riſpoſta.
3. Riſpoſta.
6.
7.
8.
9.
10.
1. Roveſcio.
Con-
2. Roveſcio.
2, Riſpoſta del Contraſoggetto.
3. Riſpoſta del Contraſoggetto.

11. 12. 13. 14. 15.

trafoggetto roveſci.

Contrafoggetto roveſci.

1. Sog. alla 4. del Tuono.

3. Roveſci. Contrafoggetto roveſci.

4. Roveſci.

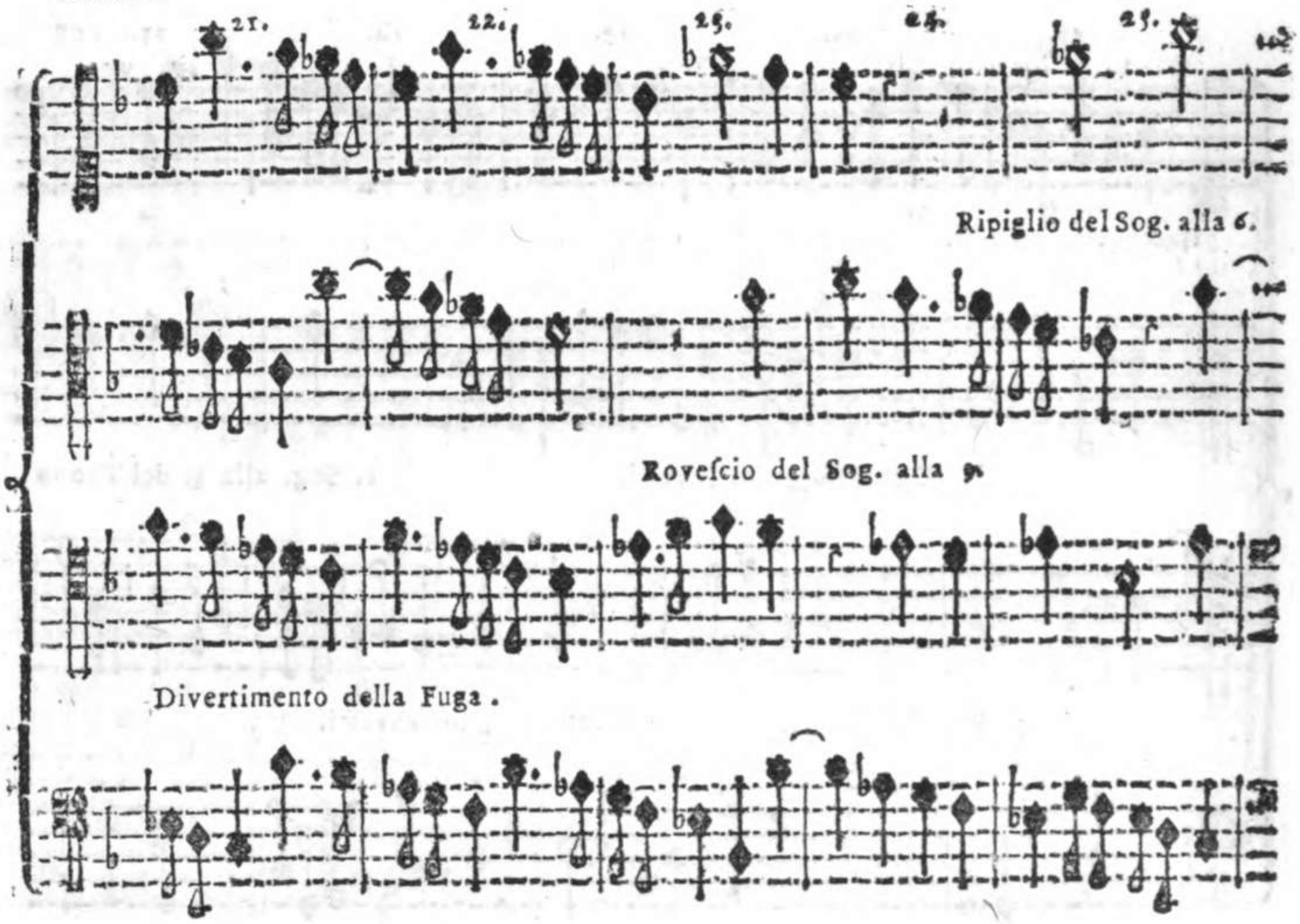
16. 17. 18. 19. 20.

Alla 4. del Tuono. Contraſeggetto.

Contraſoggetto.

Alla 4. del Tuono.

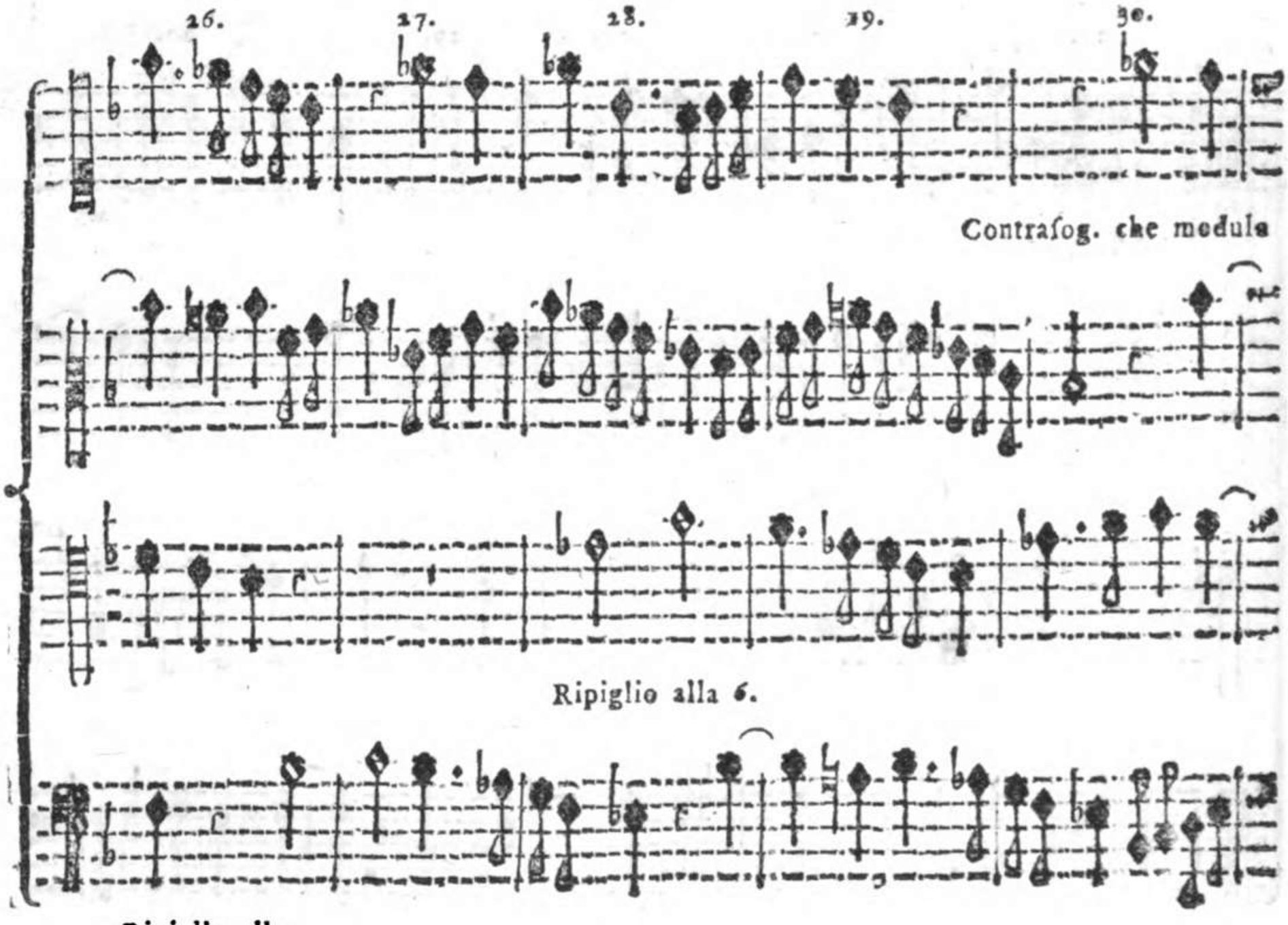
Alla 4. del Tuono. Contraſoggetto.



Ripiglio del Sog. alla 6.

Roveſcio del Sog. alla 5.

Divertimento della Fuga.

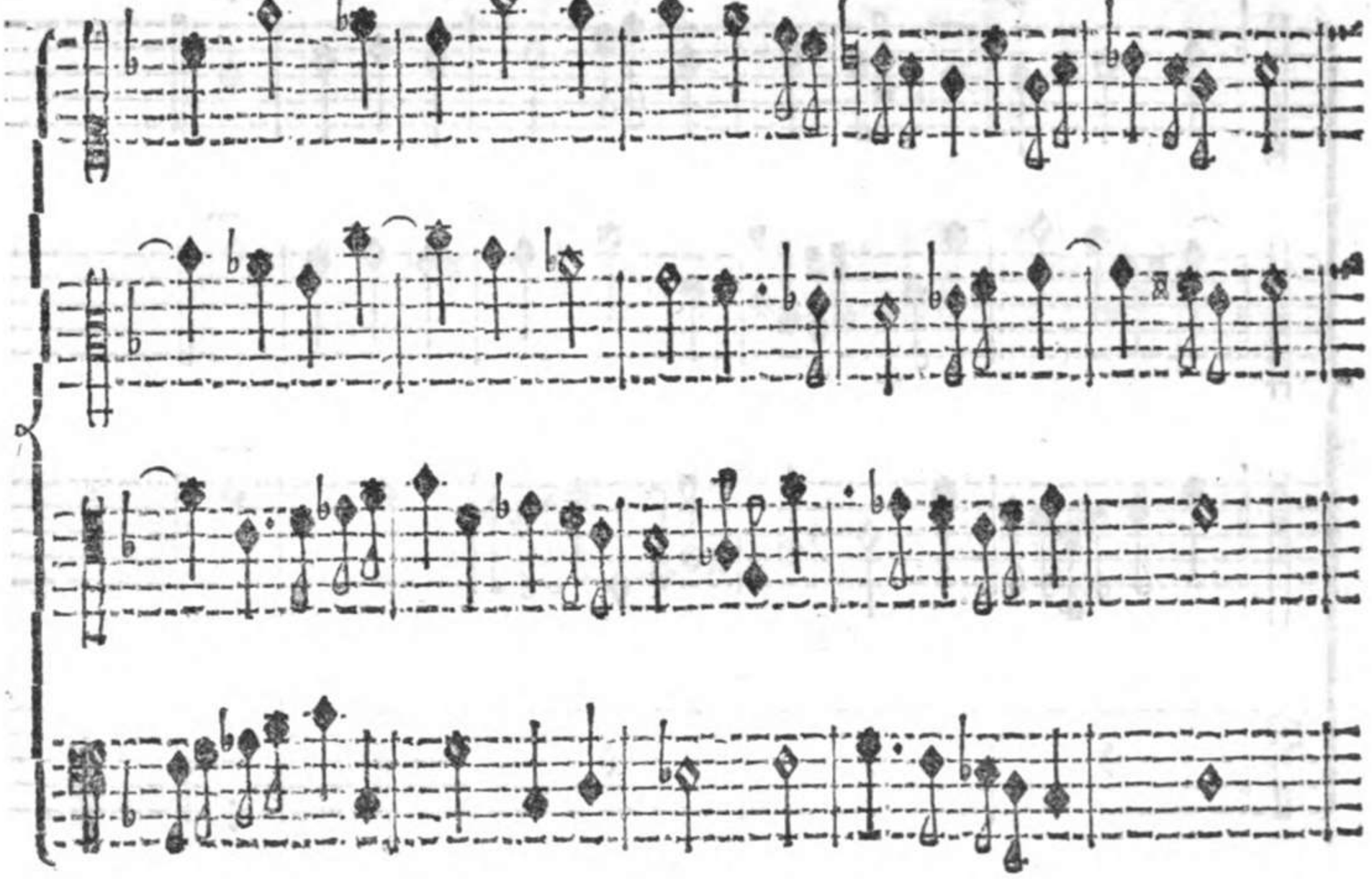


Contraſog. che modula

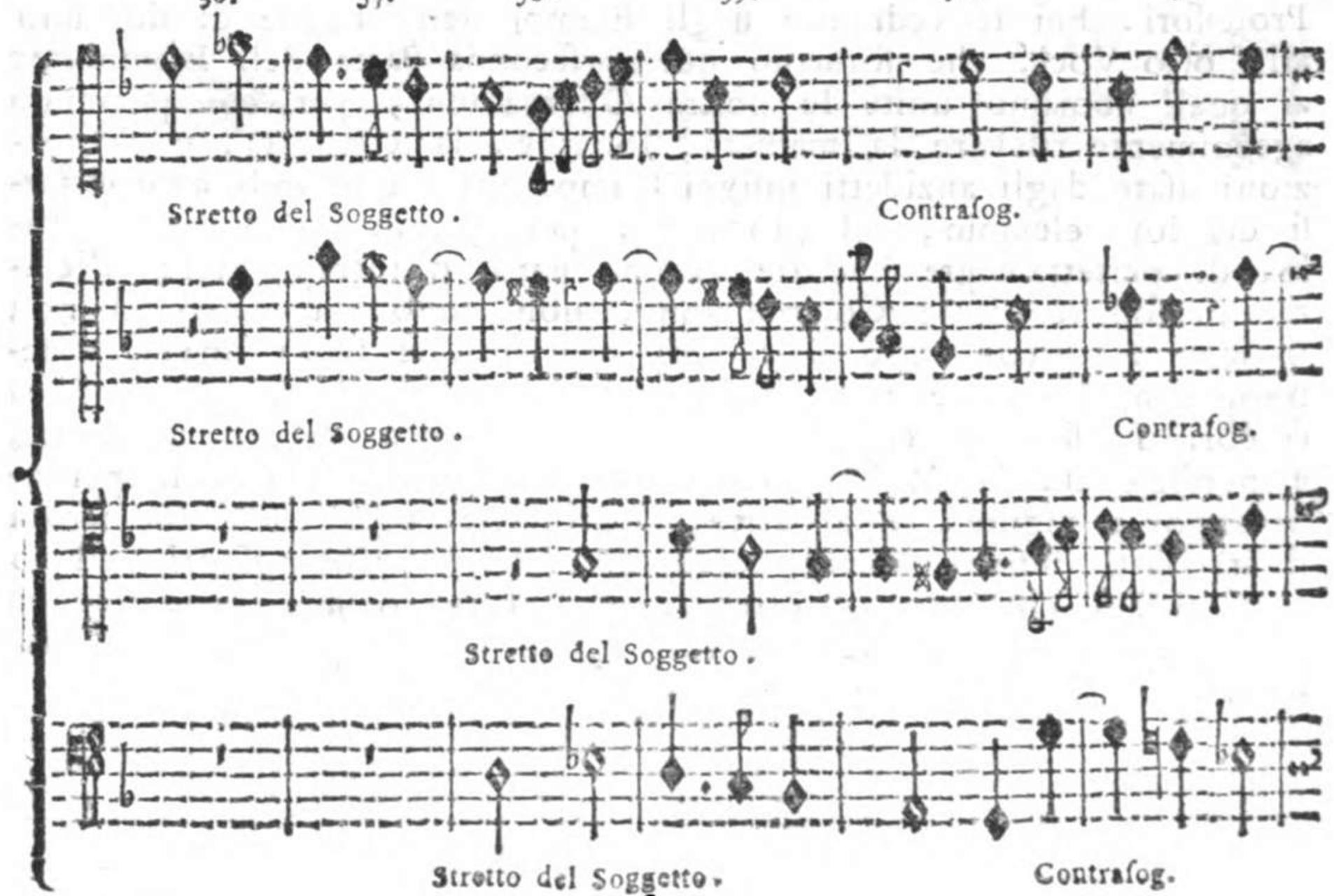
Ripiglio alla 6.

Ripiglio alla 3.

31. 32. 33. 34. 35.



36. 37. 38. 39. 40. 41.

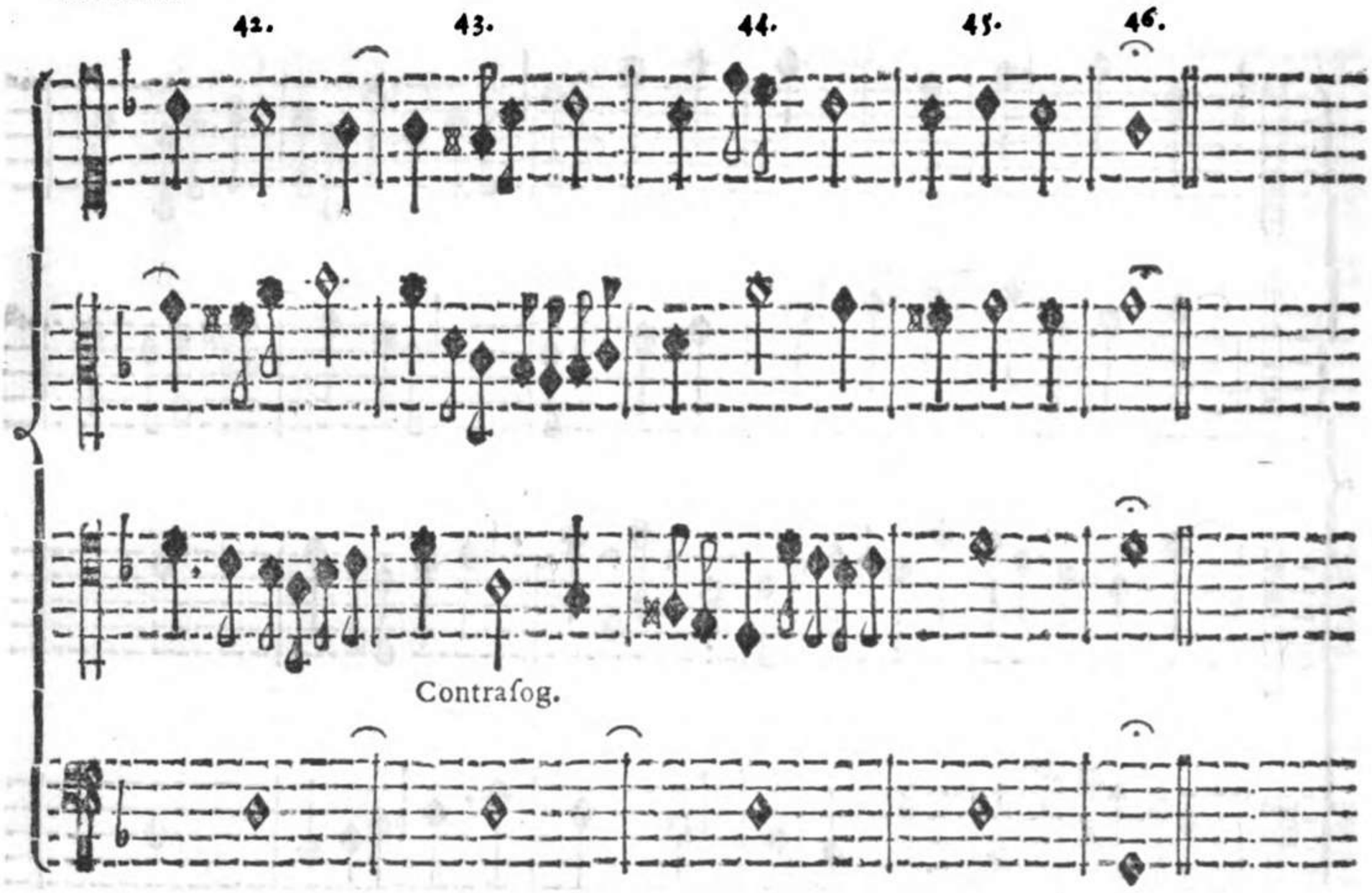


Stretto del Soggetto. Contrafog.

Stretto del Soggetto. Contrafog.

Stretto del Soggetto.

Stretto del Soggetto. Contrafog.



Dimoſtrate le Regole più neceſſarie per ben comporre qualunque ſorta di Fuga, altro più non reſta, che di farle vedere ai Giovani Compoſitori in pratica recate dai più celebri, e valenti Profeſſori. Eſſi le vedranno negli Eſempj delle Fughe di due ſino alle otto Voci, che formano queſta ſeconda Parte dell' Eſemplare; ai quali abbiamo unite le noſtre Oſſervazioni, per cui potranno agevolmente rilevare la maniera, lo ſtile, la condotta, e l' eccezioni uſate dagli anzidetti inſigni Compoſitori, e quindi approfittarſi del loro eſempio, col procurare, per quanto ſarà loro poſſibile, di perfettamente imitarle. Prima però d' intraprendere l' eſame di queſte dotte Compoſizioni, non poſſo, a meno di non inſinuar loro con tutto il calore, che ſiccome ſenza una ſeria laborioſa applicazione non arriveranno giammai ad imitare queſti sì celebri Profeſſori, che hanno con tanto loro decoro illuſtrata, e perfezionata la Muſica; così per l' oppoſito, ſe non la perdoneranno a vigilie, e a fatica, ſpero che anch' eſſi colla ſcorta di sì fatti inſigni Maeſtri diveranno valenti Compoſitori, ed io avrò il bel contento di ottenere così l' unico fine, che mi ha moſſo ad intrapprendere per loro queſta qualunque ſiaſi mia fatica.

10622436

onoſce

FR. ALOYSIUS MARIA MARZONI

DE VICOMERCATO

Artium, & ſacræ Theologiæ Doctor, totius Ordinis Minorum S. FRANCISCI Conventualium poſt Seraphicum Patriarcham Miniſter Generalis LXXXIX.

CUm Opus, cui titulus *Eſemplare di Contrappunto Parte Seconda* : a P. Joanne Baptiſta Martini de Bononia Noſtri ejuſdem Ordinis Sacerdote compoſitum cuo Ordinis noſtri Theologi juſſu noſtro recognoverint, in lucem edi poſſe teſtati fuerint, facultatem impertimur, ut Typis tradatur, ſi iis ad quos attinet, ita videbitur. In quorum fidem &c.

Dat. Romæ in Conventu SS. XII. Apoſtolorum die 19. Martii 1773.

Fr. Aloyſius Maria Marzoni Miniſter Generalis Ordinis.

L. ✠ S.

Fr. Aloyſius Paolucci de Sommeno Secret., & Aſſiſtens Gener. Ord., ac Provincialis Anglia.

Vidit

Vidit D. Aurelius Caſtanea Clericus Regularis S Paulli, & in Eccleſia Metropolitana Bononiæ Pœnitentiarius pro Eminentiſſimo, ac Reverendiſſimo Domino D. VINCENTIO Cardinali MALVETIO Bononiæ Archiepiſcopo, & S. R. I. Principe.

Die 14. *Octobris* 1773.

Videat ac referat pro S. O. A. R. P. M. F. Carolus Antonius Schivazappi Ordinis Min. Conv. S. Theologiæ Profeſſor emeritus, ac S. O. Reviſor aſſumptus.

JUſſu Rmi P. Magiſtri Petri Paulli Salvatori Inquiſit. Generalis S. O. Bononiæ legi Librum hoc titulo prænotatum *Eſemplare di Contrappunto Parte Seconda*. In eo nihil omnino offendi, quod Catholicæ Religioni, & bonis moribus adverſetur; immo, quantum quidem judicio aſſequi poſſum, omnibus Muſices Profeſſoribus ita profuturum credo, ut minime dubitem nihil eſſe utilius ab ipſis expetendum. Quam ob cauſſam plane dignum cenſeo; qui typis mandetur.

Fr. Carolus Antonius Schivazappi Ord. Min. Conv. S. Theol. Mag. & Profeſſ. emeritus.

SAG-

SAGGIO FONDAMENTALE

PRATICO

DI CONTRAPPUNTO

FUGATO.

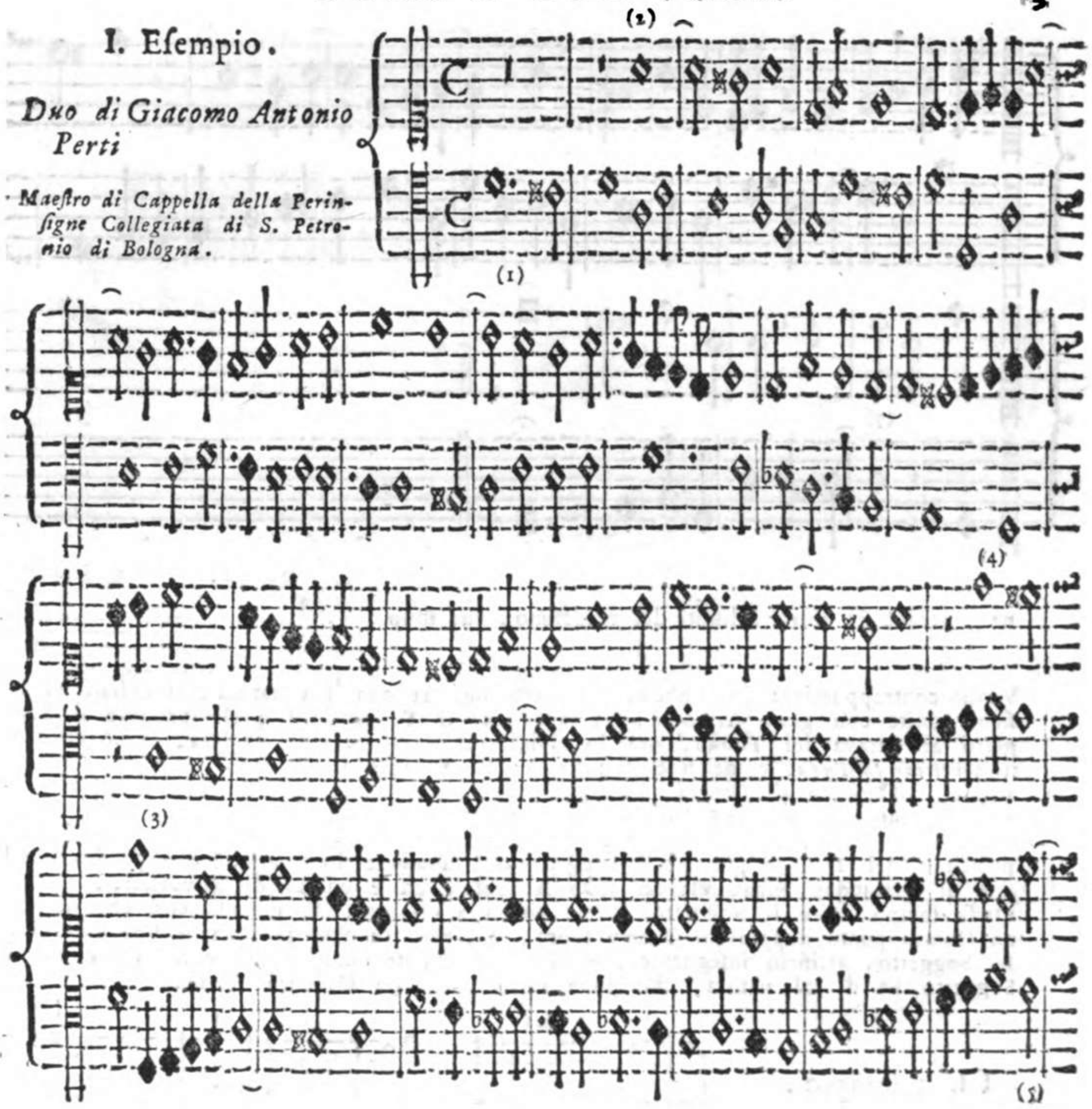
10622436

FUGA A DUE VOCI.

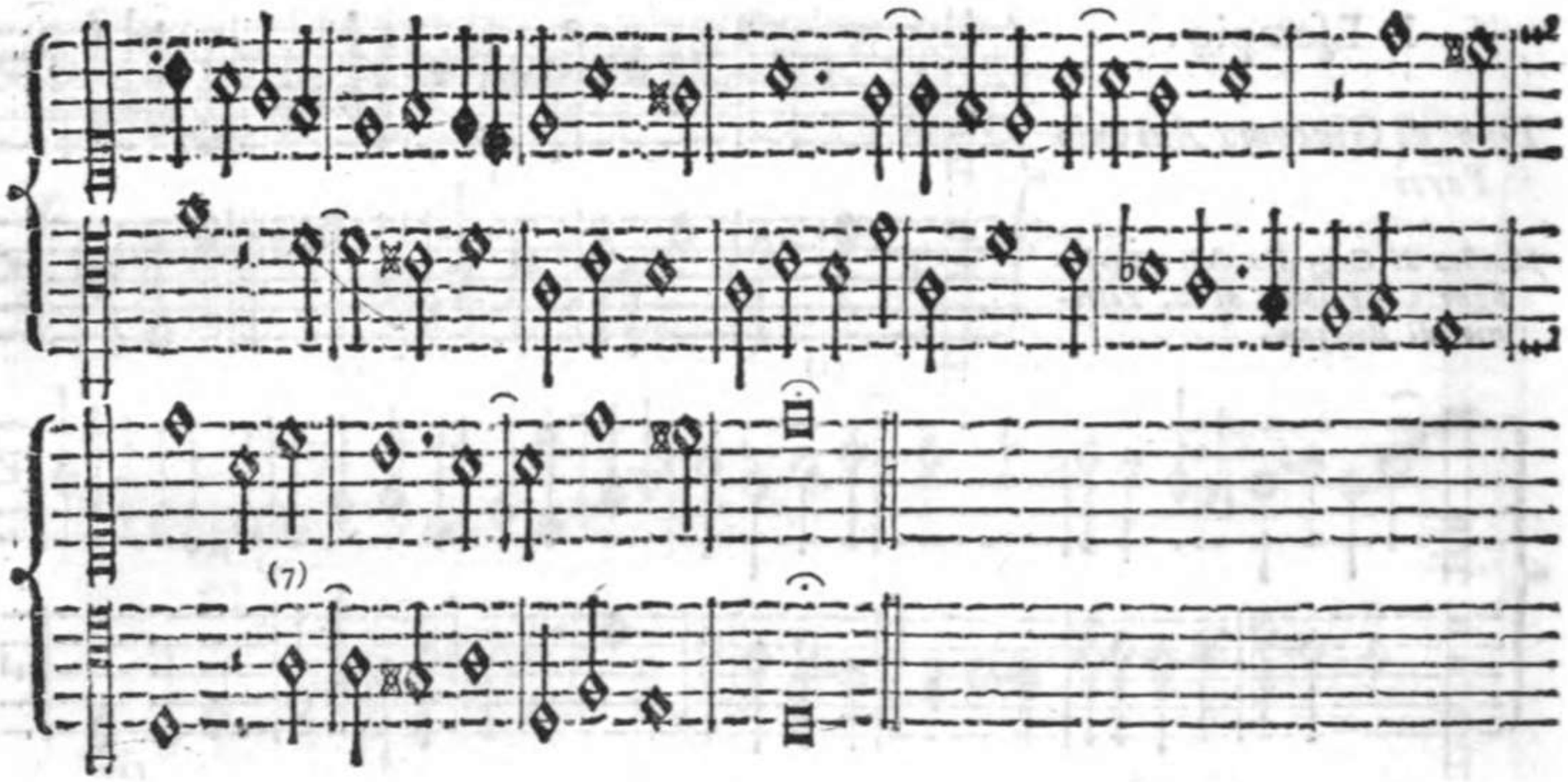
I. Esempio.

Duo di Giacomo Antonio Perti

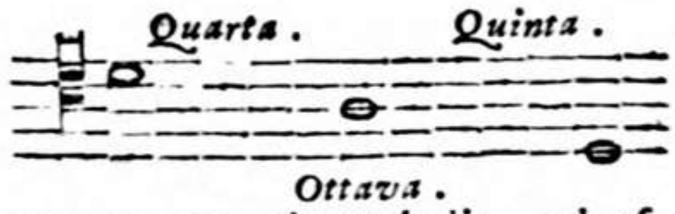
Maestro di Cappella della Perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bologna.



Questo primo Esempio, con quello che viene in appresso, sono da me stati scielti fra le tante Compositioni d'uno de' miei Maestri, a fine di porre sotto gli occhi del Giovane Compositore un' idea del *Duo a Cappella* d'uno Stile con tutta l'esattezza delle Regole condotto, e nell' istesso tempo con una naturalezza, e facilità singolare. Si rese celebre questo Compositore non solo nella Musica Ecclesiastica, ma anche nella Dramatica del suo tempo, talchè fu stimato, e venerato universalmente, e da' Prencipi, singolarmente di Toscana, ma sopra tutti dagl' Imperatori Leopoldo I., e Carlo VI. Prima però di venire ad esporre le qualità di questo Duo, non sarà inutile al Giovane Compositore, l'esser instruito della differenza, che passa fra il *Duo*, e il *Duetto*. Il *Duo* è quello, ch'è composto a Cappella, e per lo più di *Nota bianca* senz' alcun accompagnamento di Basso; in esso i Maestri dell' Arte sono stati esatti in osservare tutte quelle Regole, che richiede il *Contrappunto osservato*, e *a Cappella*. Il *Duetto* poscia è quello ch'è bensì Fugato, ma è composto per lo più di *Nota nera*, e in *Tempo ordinario*; ammette quelle Eccezioni, che richiede qualunque Stile, sopra di cui è composto; ed è accompagnato dal Basso continvo dell' Organo, o del Clavicembalo. Propone l' Autore di questo *Duo* nel Tenore al Num. (1) un Soggetto del primo Tuono, a cui risponde al Num. (2) il Soprano alla Quinta sopra. Dal Salto di Quarta, che fa il Tenore dall' Ottava alla Quinta sotto, e dal Salto di Quinta, che fa il Soprano dalla Quinta alla Fondamentale, si rileva, che la Fuga è del Tuo-



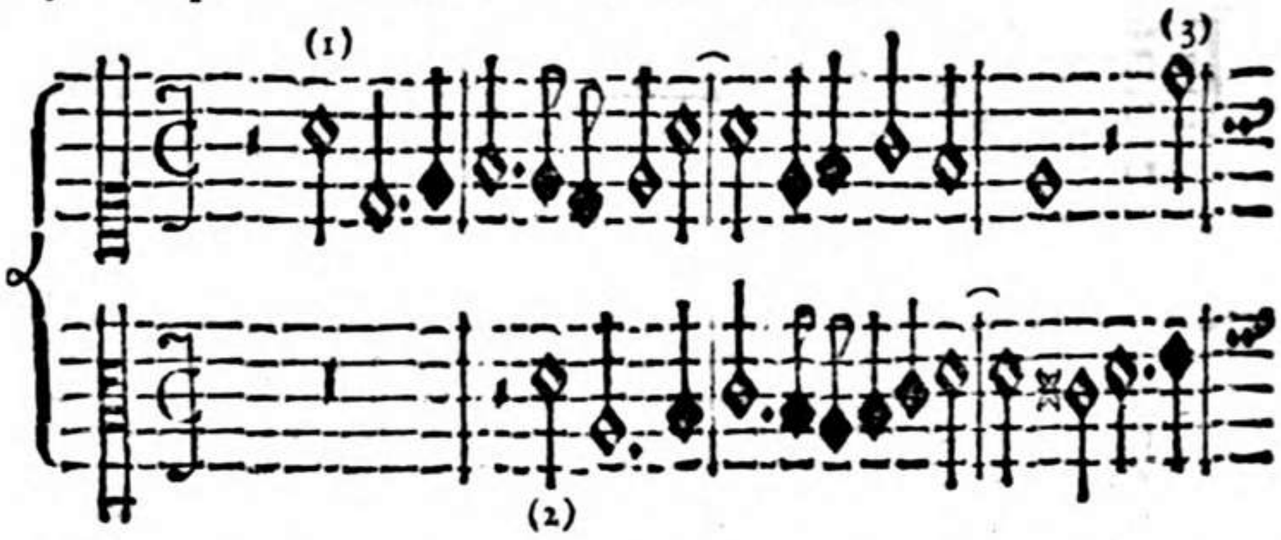
no, perchè ſta entro i limiti del medeſimo, che ſono



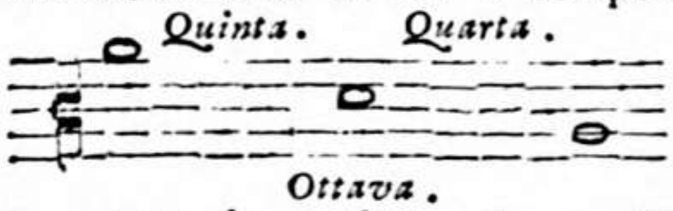
Vanno contrappuntizzando ambedue le Parti ognuna con una naturale Melodia, ed aſſieme unite con grata Armonìa, ſin tanto che il Tenore, il quale propoſe il Soggetto all'Ottava del Tuono, ora lo ripiglia al Num. (3) alla Quinta, e ciò chiamaſi *Roveſciar la Fuga*, come ſi è dimoſtrato; in appreſſo il Soprano al Num. (4) ripiglia il Soggetto all'Ottava. Proſeguiſcono contrappuntizzando le Parti con Imitazioni, ſin tanto che giungano al Num. (5) a formare la Cadenza Regolare della Terza del Tuono. Poſcia ambedue le Parti ripigliano il Soggetto, e la Riſpoſta conſimili al principio del *Duo*: e giacchè il Soggetto non ammette lo *Stretto* ſolito praticarſi nel fine di qualunque Fuga, uſa un' altro Artificio, ch' è quello di Roveſciare, e nell' iſteſſo tempo unire il Soggetto, come vedeſi ai Num. (6), e (7), così che diviene un Contrappunto doppio all'Ottava ſopra, e ſotto. In fine termina il *Duo* coll' iſteſſo Soggetto, artificio inſegnatoci, e uſato da' Maeſtri dell' Arte, ogni volta che il Soggetto ſia di tal natura, che poſſa introdurſi nella Cadenza finale.

II. Eſempio.

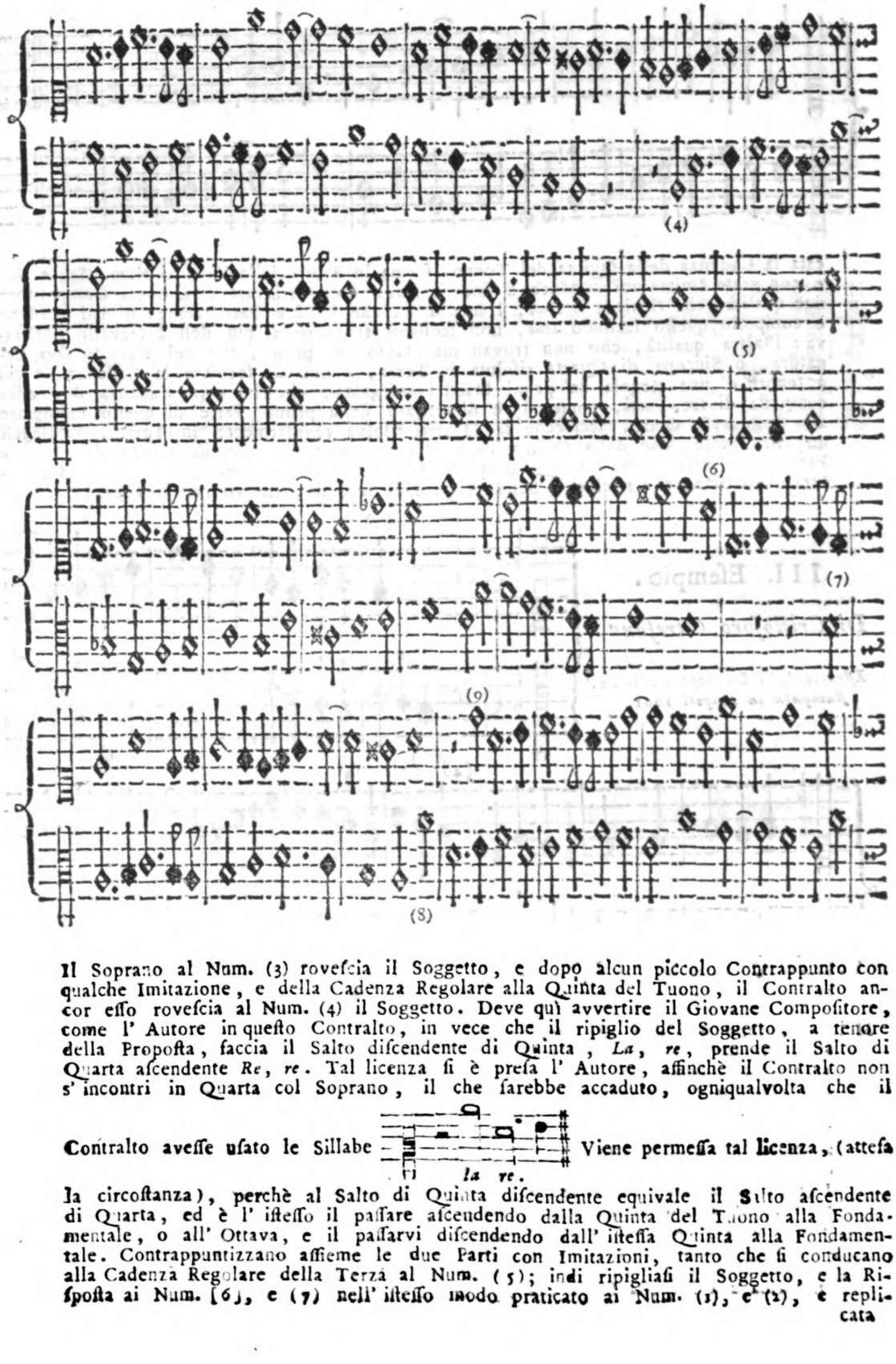
Di Giacomo Antonio Perti.



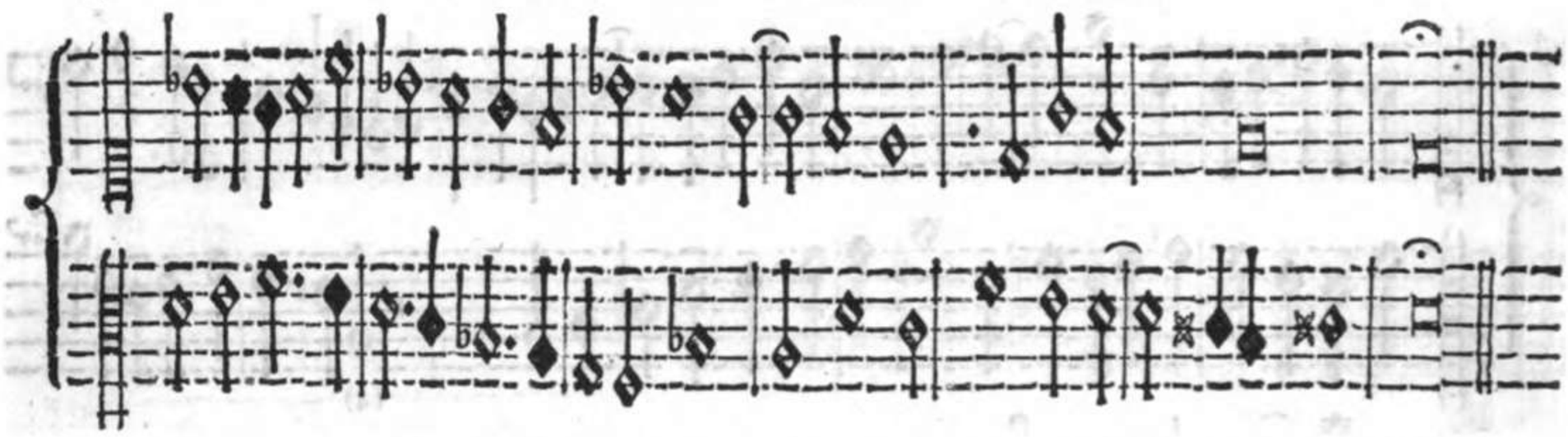
Propone l' Autore in queſto ſecondo Eſempio una Fuga del Secondo Tuono, in cui il Soprano nella Propoſta al Num. (1) forma il Salto incompoſto di Quinta diſcendente, a cui riſponde il Contralto al Num. (2) con un Salto incompoſto di Quarta diſcendente, ed ecco formata una Fuga del Tuono, perchè ſta riſtretta entro i limiti dell' Ottava di *D la ſol re* diviſa Aritmeticamente di cui è compoſto il Secondo Tuono, come dal ſeguente Eſempio.



Può chiamarſi ancora queſta Fuga Plagale, perchè contiene tutte le qualità, che conſtituiſcono il Secondo Tuono Plagale, come può vederſi nella prima Parte di queſto Eſemplare alla pag. 17.



Il Soprano al Num. (3) roveſcia il Soggetto, e dopo alcun piccolo Contrappunto con qualche Imitazione, e della Cadenza Regolare alla Quinta del Tuono, il Contralto ancor eſſo roveſcia al Num. (4) il Soggetto. Deve quì avvertire il Giovane Compoſitore, come l' Autore in queſto Contralto, in vece che il ripiglio del Soggetto, a tenore della Propoſta, faccia il Salto diſcendente di Quinta, *La*, *re*, prende il Salto di Quarta aſcendente *Re*, *re*. Tal licenza ſi è preſa l' Autore, affinchè il Contralto non s' incontri in Quarta col Soprano, il che ſarebbe accaduto, ogniqualvolta che il Contralto aveſſe uſato le Sillabe Viene permeſſa tal licenza, (atteſa la circoſtanza), perchè al Salto di Quinta diſcendente equivale il Salto aſcendente di Quarta, ed è l' iſteſſo il paſſare aſcendendo dalla Quinta del Tuono alla Fondamentale, o all' Ottava, e il paſſarvi diſcendendo dall' iſteſſa Quinta alla Fondamentale. Contrappuntizzano aſſieme le due Parti con Imitazioni, tanto che ſi conducano alla Cadenza Regolare della Terza al Num. (5); indi ripigliaſi il Soggetto, e la Riſpoſta ai Num. (6), e (7) nell' iſteſſo modo praticato ai Num. (1), e (2), e replicata

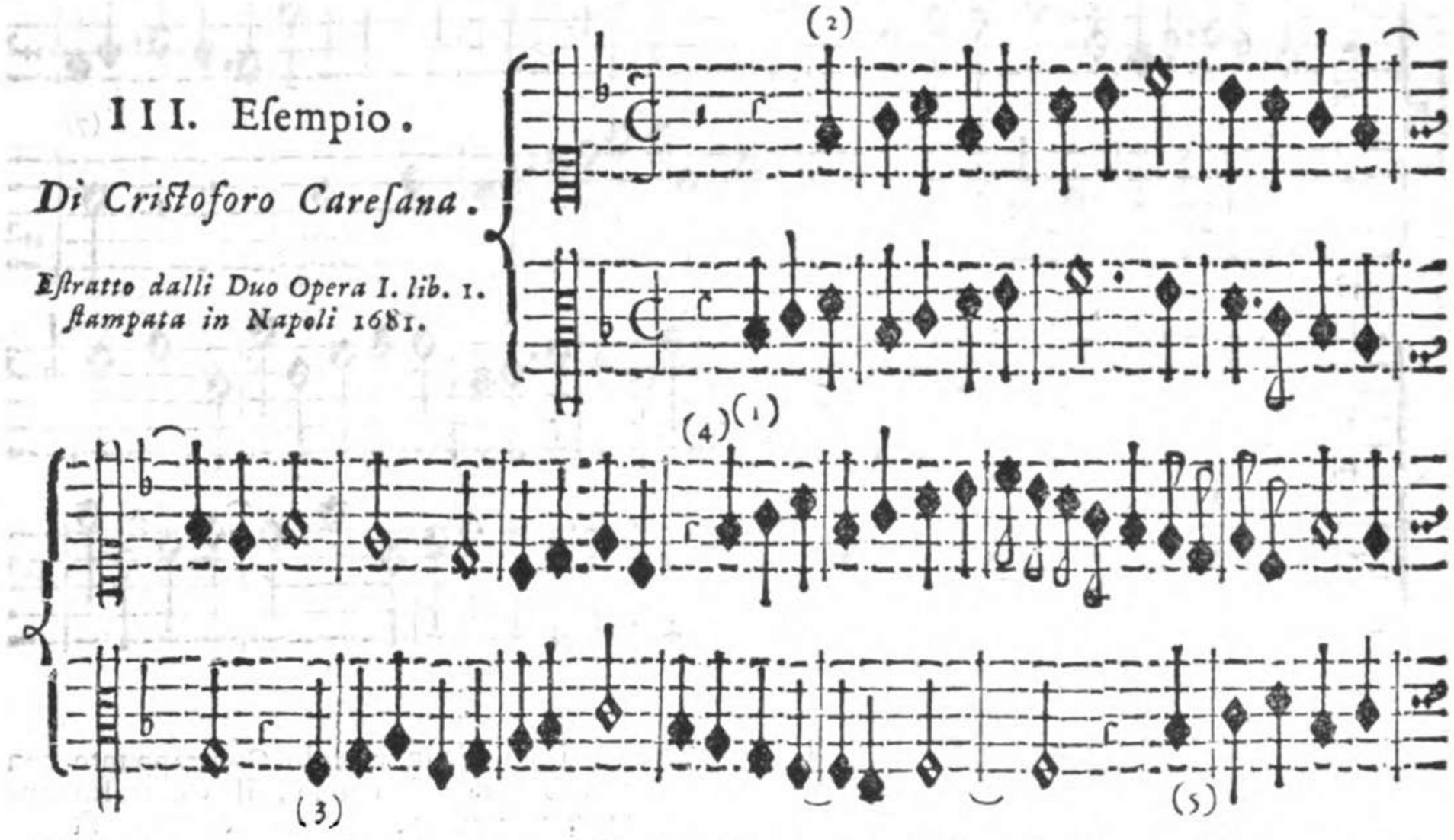


cata la Cadenza della Quinta del Tuono, forma lo *Stretto* della Fuga ai Num. (8), e (9), e con grate Imitazioni conduce a fine il *Duo*. Deve rilevare il Giovane Compositore due qualità, che richiede il *Duo*, l' una si è, che le due Parti acute, di cui massime è composto questo secondo *Duo*, non scostansi tra loro al più dell' Intervallo d' Ottava: l' altra qualità, che non trovasi mai tanto nel primo, che nel secondo *Duo* Legatura, o Sincopa di Quarta risoluta in Terza, a fine di formare la Cadenza, e ciò a tenore d' una Regola da' primi Maestri insegnata, che la vera Cadenza dev' esser composta di tre Parti, come si è dimostrato nella prima Parte di questo Esemplare alla pag. 228. Onde, acciocchè la Quarta risolva regolarmente in Terza, richiedesi un' altra Parte, che dalla Quinta cada alla Fondamentale; perciò essendo due sole le Parti, come nell' ultima Cadenza di questo Esempio, non si permette se non che la Legatura di Settima, che risolve in Sesta; o pure di Seconda, che risolve in Terza.

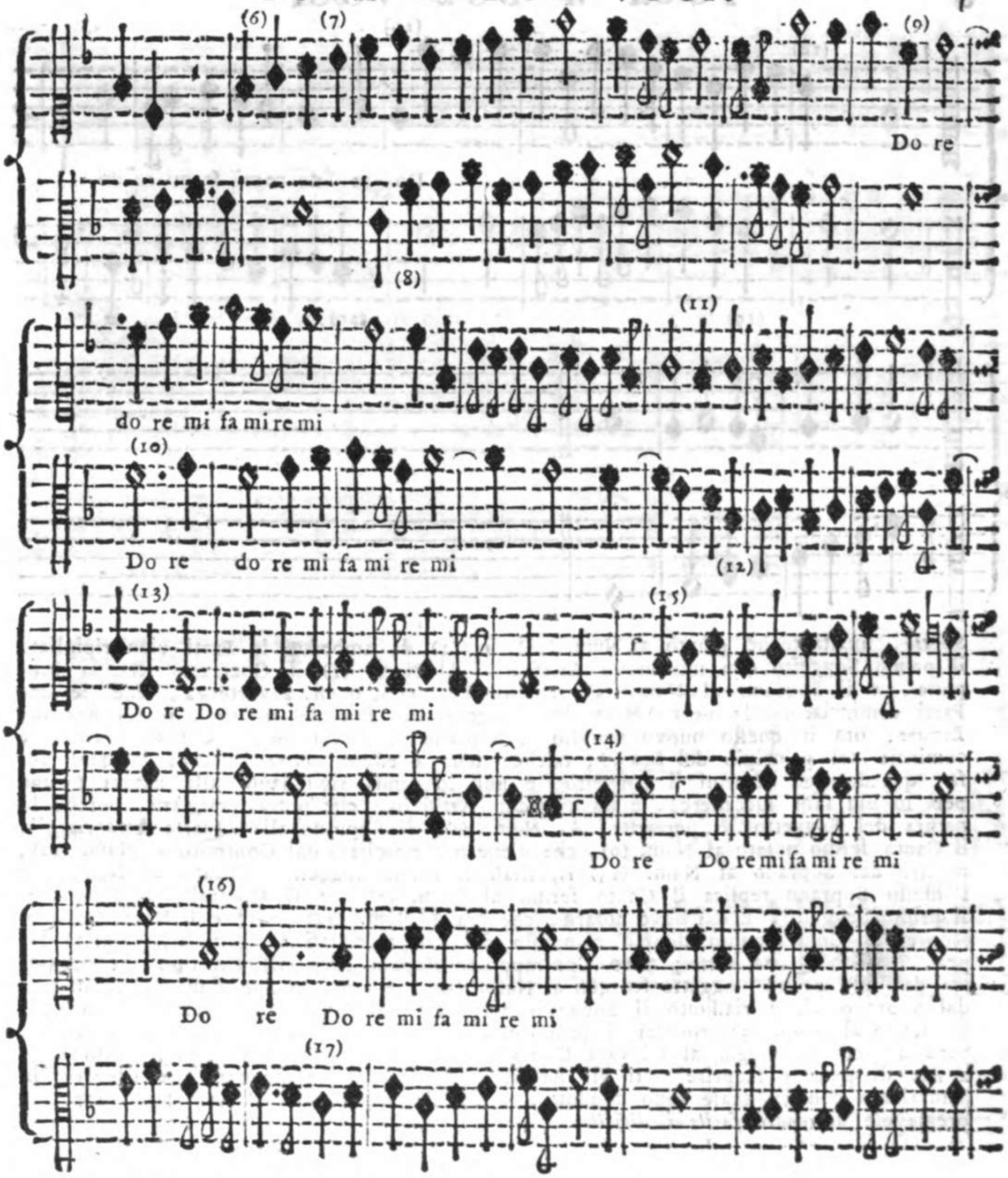
III. Esempio.

Di Cristoforo Caresana.

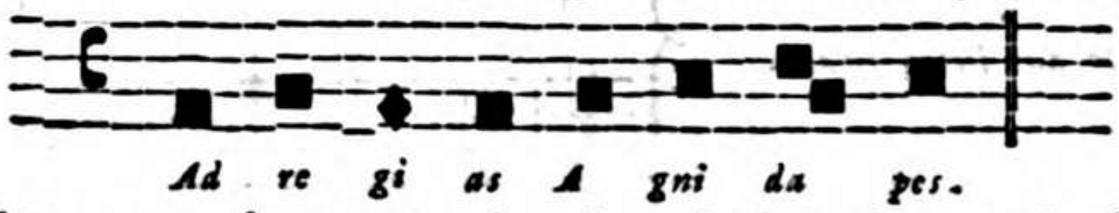
Estratto dalli Duo Opera I. lib. 1. stampata in Napoli 1681.



Molti *Duo* sono stati dati alla luce in due Opere dal celebre Autore Cristoforo Caresana Organista della Real Cappella di Napoli. Furono questi composti per esercizio de' Giovani, che s' impiegano, solfeggiando, nell' Arte del Canto: e possono recare un singolar Esempio anche agli Studenti dell' Arte del Contrappunto Fugato a due Voci; poichè in essi vi si scorge introdotta copia numerosa d' Artifizj, e diversità di metodo tratta da' primi Maestri dell' Arte. Vien proposto in questo *Duo* dal Contralto al Num. (1) un Soggetto alla Quarta del Tuono di F fa ut; cui risponde nella Corda del Tuono il Soprano al Num. (2); E siccome la Risposta è simile alla Proposta di *Figure*, di *Sillabe*, ed *Intervalli*, quindi ne viene, che la Fuga sia *Reale*. Al Num. (3) vien rovesciato il Soggetto dal Contralto, ripigliandolo alla Corda fondamentale del Tuono di *F fa ut*, cui il Soprano al Num. (4) risponde sull' istessa Corda del Num. (2). Ritorna il Contralto al Num. (5) a ripigliare il Soggetto alla Quarta del Tuono, cui il Soprano al Num. (6) vi tesse una Risposta in *F fa ut* d' Inganno, perchè giunto al Num. (7) forma una Risposta Reale alla Quarta del Tuono; e siccome il Contralto al Num. (8) rispon-



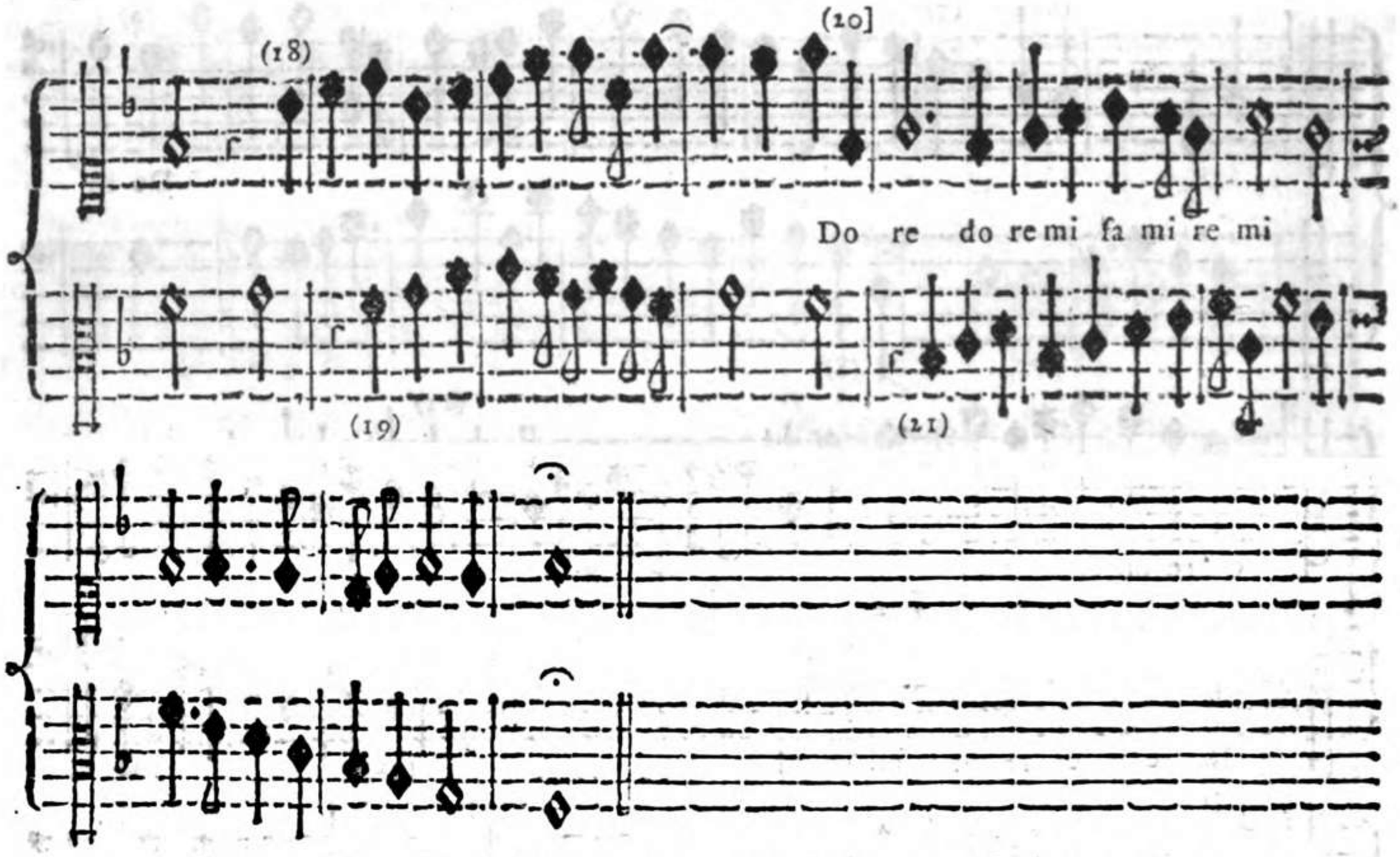
risponde in F *fa ut*, perciò viene a formarsi un *Contrappunto doppio all' Ottava Superiore* condotto felicemente fino al Num. (9), in cui il Soprano propone un nuovo Soggetto tolto dal Canto fermo del primo Verſetto dell' Inno *Ad regias Agni dapes*, che la Chieſa canta nella Domenica in Albis, traſportato un Tuono più baſſo, come dal ſeguente Eſempio:



Ad re gi as A gni da pes.

L' Autore ſopra di queſto Inno compoſe 14. *Duo* introducendovi varj Soggetti, ſull'iſteſſo Canto fermo, de' quali ho ſcelto il preſente, e quello che viene in appreſſo per proporre al Giovane Compoſitore un' Artifizio ſingolare dall' Autore praticato. Al ſuddetto Canto fermo riſponde il Contralto al Num. (10) formando un' artificioſo

Stretto,

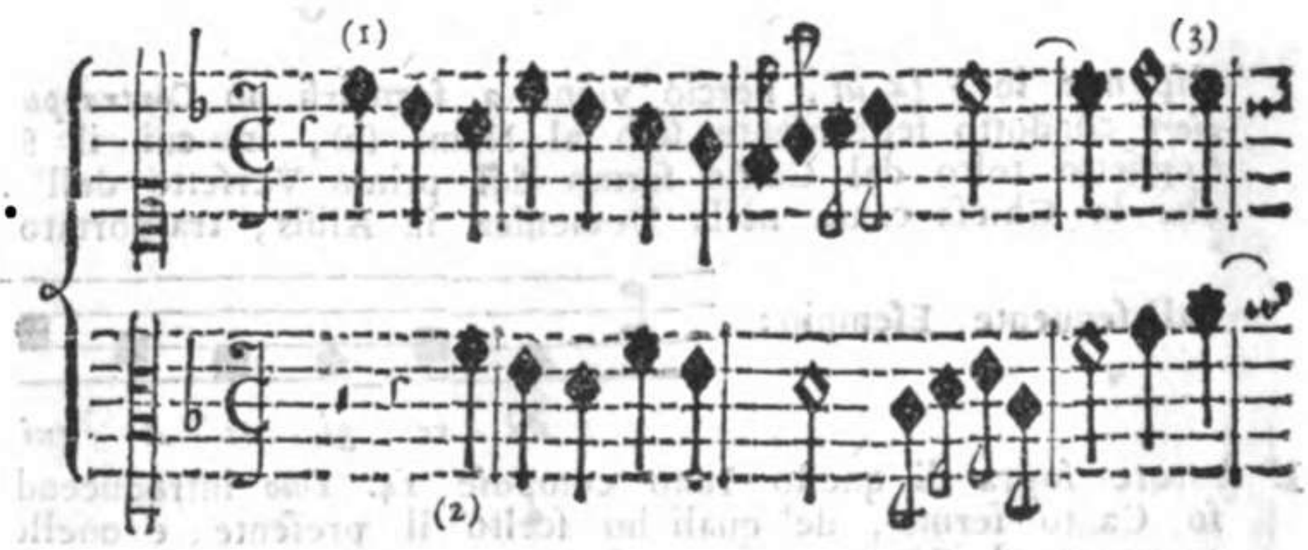


Stretto, finattantoché giunto ai Num. (11), e (12) da ambedue le Parti vien ripigliato il primo Soggetto con un nuovo Artifizio. Al Num. (1) il Contralto fece la Propoſta, e il Soprano al Num. (2) la Riſpoſta, con queſt' avvertenza, che le due Parti cominciarono la prima Nota del Soggetto nel fine del *Battere*, o nel fine del *Levare*, ora in queſto nuovo ripiglio il Soprano comincia prima del Contralto, e comincia nel principio del *Levare*, talchè viene a eſſere *contro battuta*, la qual coſa, quando non deformi il Soggetto, e non lo renda ripugnante alla natura (come per lo più ſuol ſuccedere), è un ſingolar Artifizio, che potrà praticarſi, purchè la natura del Soggetto lo permetta. Al Num. (13) il Soprano alla Quarta ſotto ripiglia il Canto fermo notato al Num. (9), che viene pur ripigliato dal Contralto al Num. (14), mentre dal Soprano al Num. (15) ripigliaſi il primo Soggetto indicato al Num. (2); l' iſteſſo Soprano replica il Canto fermo al Num. (16), e il Contralto al Num. (17) il primo Soggetto. È quì deve notarſi, che tra i Num. (14) (15), e li Num. (16) (17) ſcopreſi un Contrappunto doppio compoſto dei due accennati Soggetti alla Quinta ſopra, e alla Quarta ſotto; altro Contrappunto doppio pure all' Ottava ſopra compoſto dal ſolo primo Soggetto ſcorgeſi ai Num. (18), e (19); in fine giunto al Num. (20) dal Soprano viene riaſſunto il Soggetto del Canto fermo, e nell' iſteſſo tempo il Contralto al Num. (21) ripiglia il primo Soggetto, e ne forma un' Artifizioſo *Stretto*. Sarà di gran vantaggio al Giovane Compoſitore l' attentamente conſiderare queſto *Duo*, a fine di poterne ſcoprire tutti gli Artificj, che in eſſo contengonſi, e rilevare la naturalezza con la quale ſono condotti, e da ciò apprenderà l' Arte tanto rara, e pregievole di *render facile il difficile*.

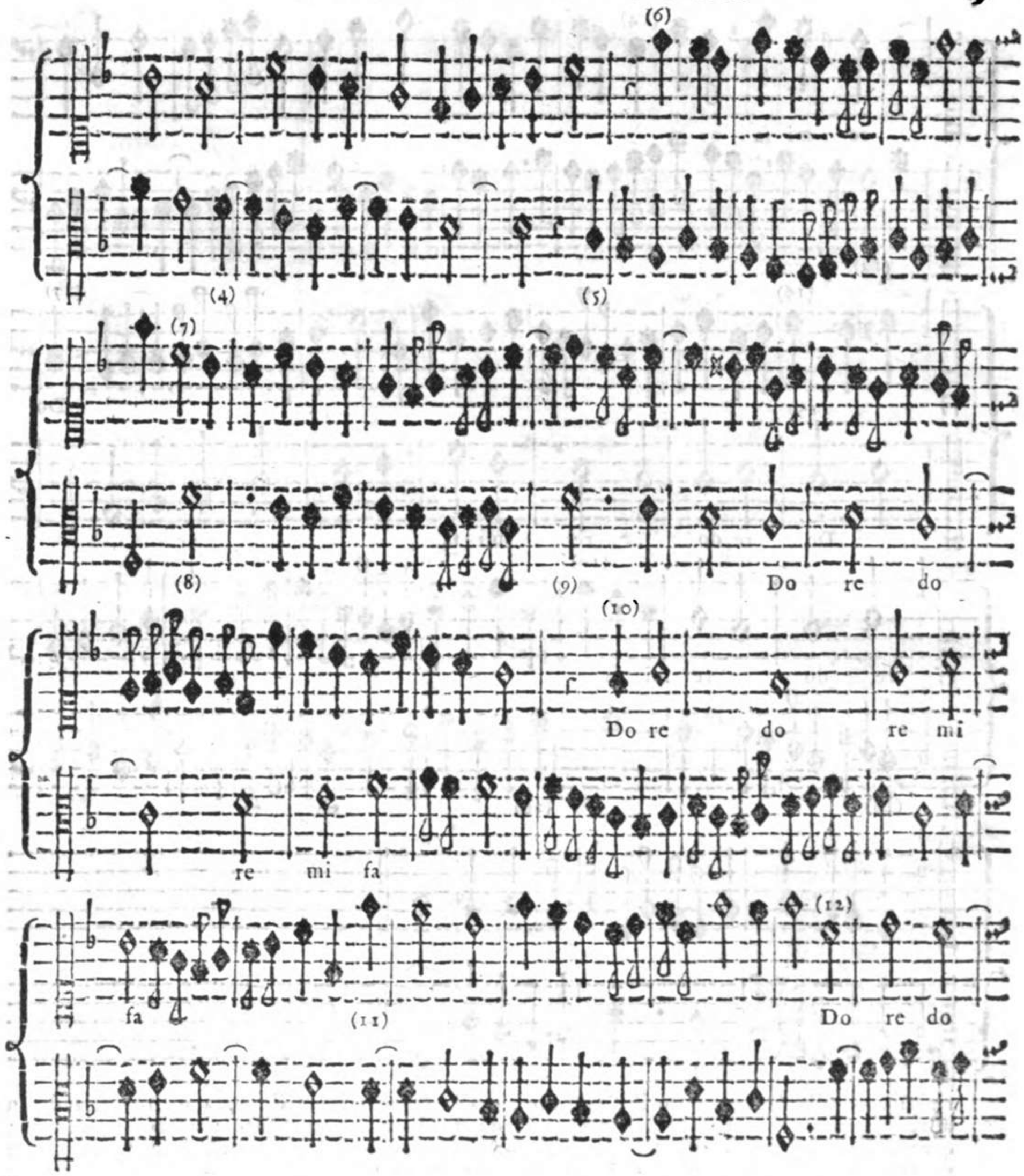
IV. Eſempio.

Di Criſtoforo Careſana.

Eſtratto dal luogo citato.



In queſt' Eſempio rilevaſi un notabile Artificio introdotto dall' Autore, e conſiſte in queſto, che

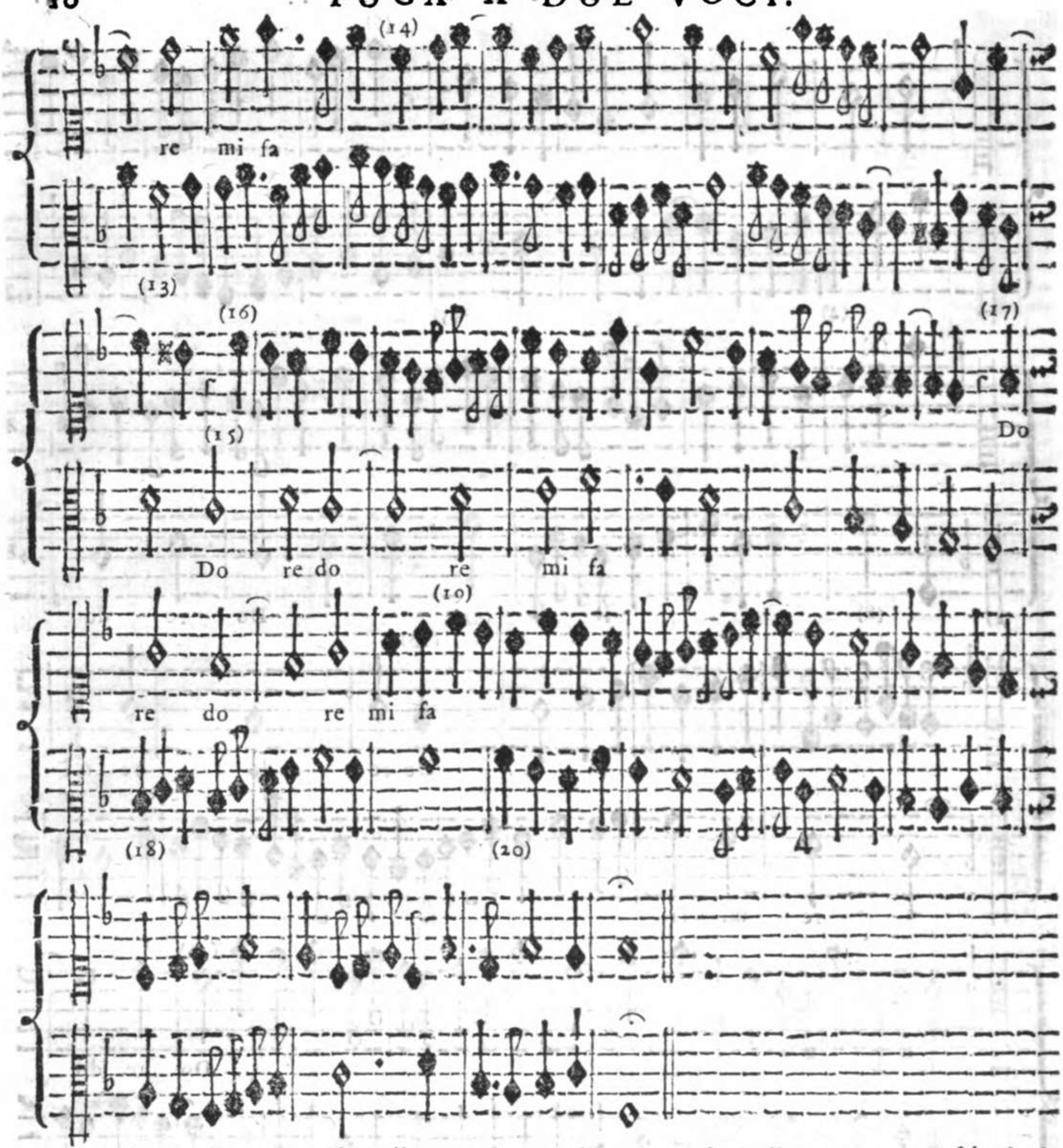


che il Soggetto quì propoſto è l' iſteſſo dell' antecedente Eſempio Terzo, ma rivoltato al contrario, com' ognuno può da sè ſteſſo riſcontrare confrontando aſſieme li due quì eſpoſti Soggetti.

Soggetto propoſto nell' antecedente terzo Eſempio.

Soggetto del preſente quarto Eſempio ſimile per *Moto contrario* all' antecedente.

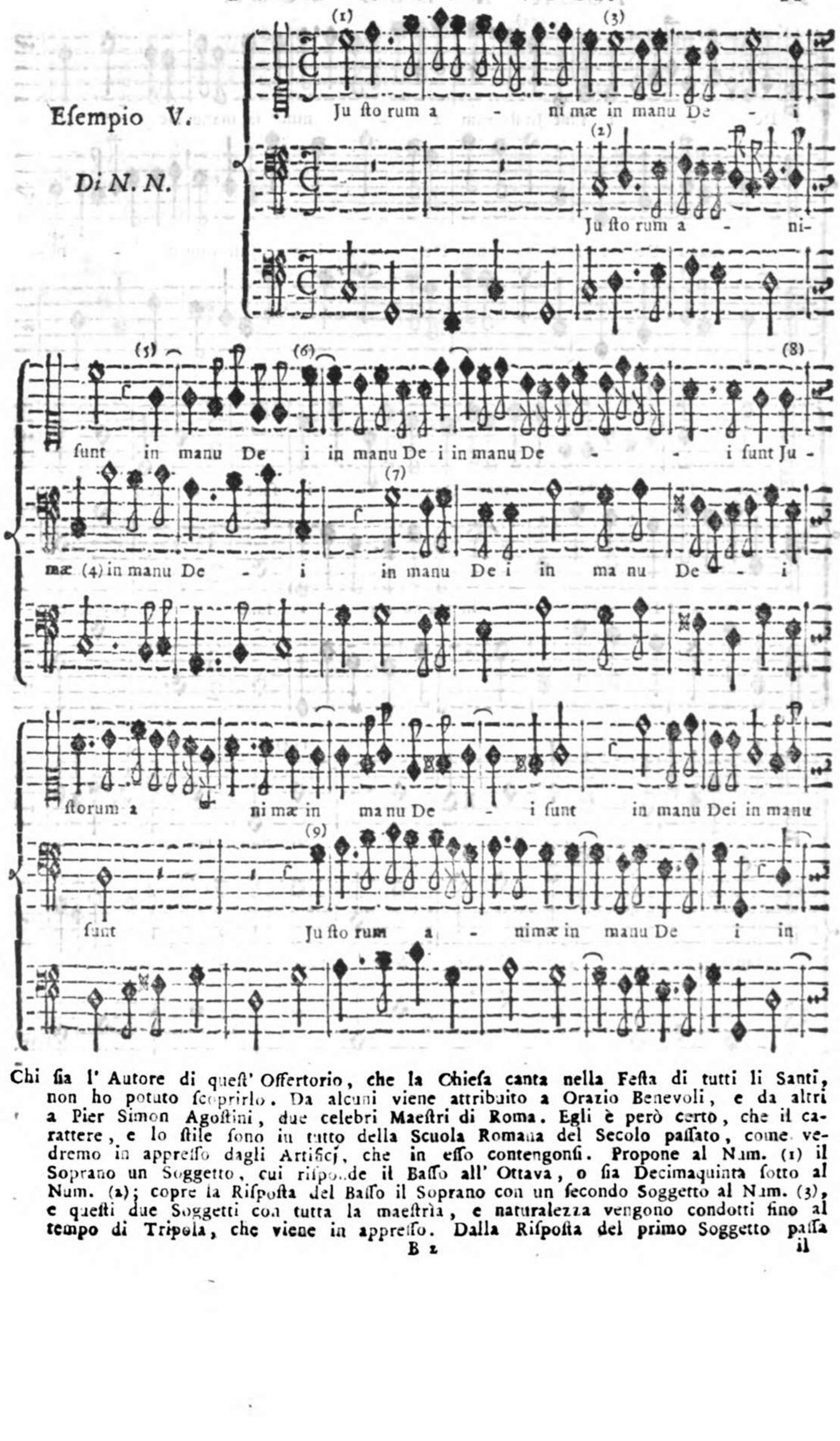
Il Soggetto quì propoſto al Num. (1) è *Contrario* alla Nona di ſopra al Soggetto dell' antecedente terzo Eſempio; e la Riſpoſta al Num. (2) è *Contraria* all' antecedente Riſpoſta all' Uniſſono. Ai Numeri (3), e (4) ripiglia la Propoſta, e la Riſpoſta diverſificando le Figure; poſcia ai Num. (5), e (6) roveſcia la Corda del Soggetto, ripi-



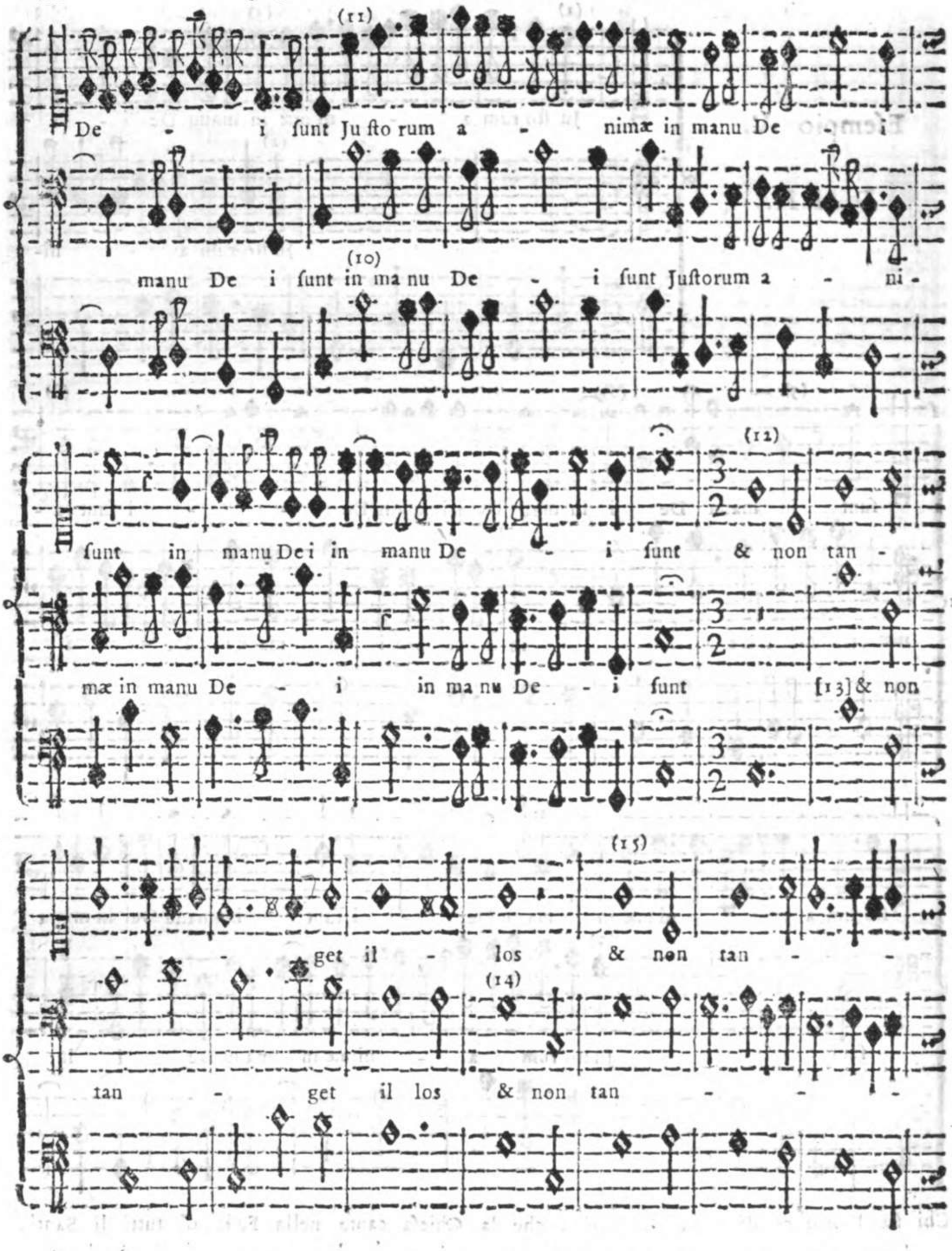
ripigliando alla Quarta ſotto il Contralto, e alla Quarta ſopra il Soprano, roveſciando in oltre l'ordine delle *Entrate*; perocchè in queſto luogo il Contralto precede il Soprano; quandochè ſu 'l principio del *Duo* il Soprano ha preceduto il Contralto; e di queſti due modi di *Roveſciar la Fuga* ſe n' è parlato nella Prima Parte di queſto Eſemplare alla pag. 144. 145. Al Num. (9) dal Contralto viene riaſſunto il Soggetto con raddoppiare il valor delle Figure, ſinattantochè giunto il Soprano al Num. (10) propone il Canto fermo dell' Inno accennato nell' antecedente Eſempio; e al Num. (11) ripiglia il primo Soggetto con la diverſità del valore delle Figure; e poſcia al Num. (12) ripiglia il Canto fermo ſuddetto alla Quinta ſopra, mentre il Contralto contrappuntizza con qualche Imitazione, ſinchè giunto al Num. (13) riaſſume il Soggetto propoſto nell' antecedente terzo *Duo*, e il Soprano anch' eſſo lo ripiglia al Num. (14). Giunte le due Parti ai Num. (15), e (16), il Contralto ripiglia il Canto fermo, e il Soprano il primo Soggetto. Al Num. (17) il Canto fermo vien ripigliato dal Soprano, mentre al Num. (18) il Contralto riaſſume il Soggetto del *Duo* antecedente. Ritornano a riaſſumere il primo Soggetto, aſſieme con la di lui Riſpoſta ambedue le Parti ai Num. (19), e (20) con l' iſteſſo artificio praticato ai Num. (11), e (12) del *Duo* antecedente, cioè proponendo il Soggetto, e la Riſpoſta *contro battuta*, tanto che riduce all' ultima Cadenza il *Duo*, il quale, ben ponderato unitamente coll' antecedente, potrà ſervire di gran lume al Giovane Compoſitore per apprendere in quanti modi poſſa condurſi un *Duo*.

Esempio V.

Di N. N.

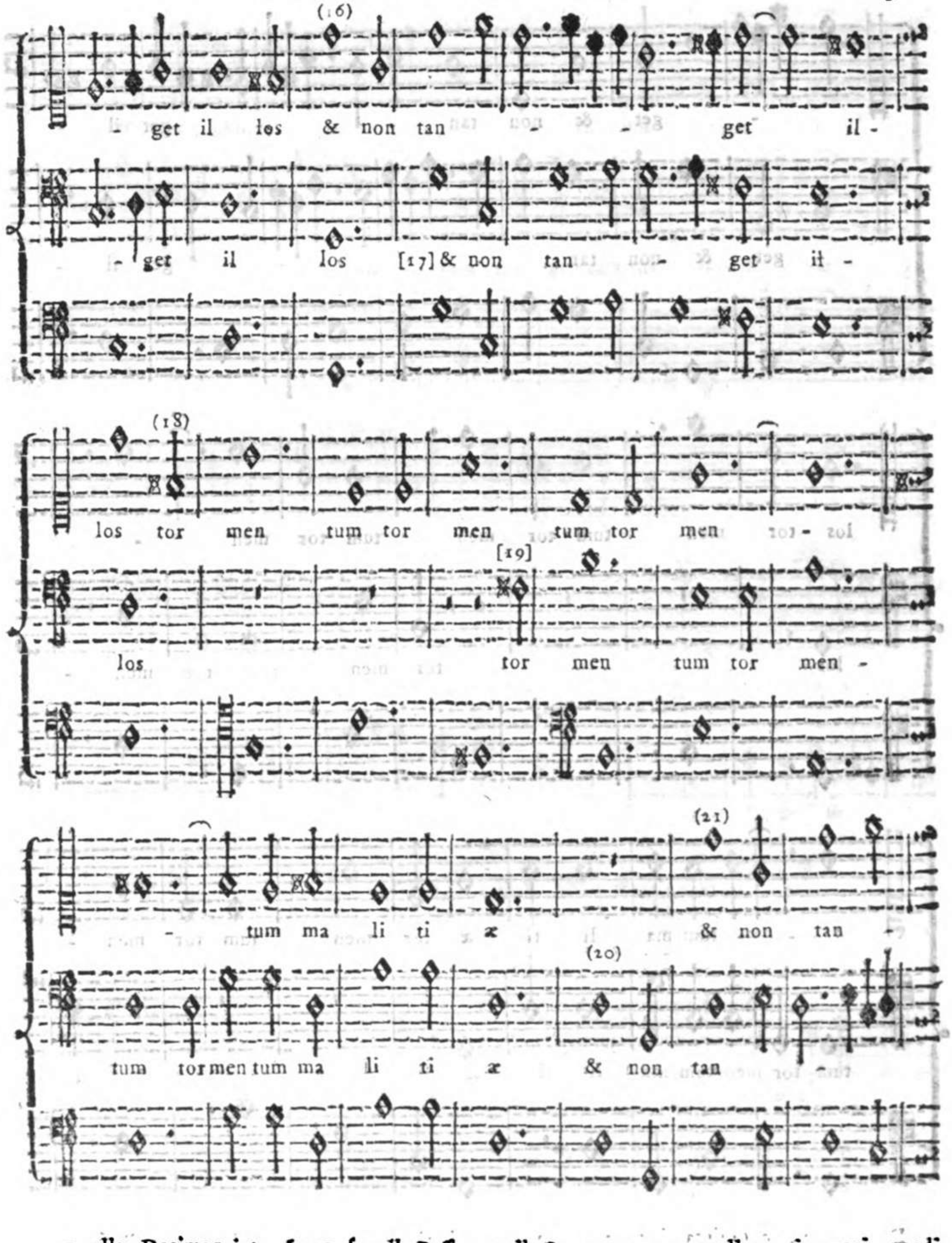


Chi sia l' Autore di quest' Offertorio, che la Chiesa canta nella Festa di tutti li Santi, non ho potuto scoprirlo. Da alcuni viene attribuito a Orazio Benevoli, e da altri a Pier Simon Agostini, due celebri Maestri di Roma. Egli è però certo, che il carattere, e lo stile sono in tutto della Scuola Romana del Secolo passato, come vedremo in appresso dagli Artificj, che in esso contengonsi. Propone al Num. (1) il Soprano un Soggetto, cui risponde il Basso all' Ottava, o sia Decimaquinta sotto al Num. (2); copre la Risposta del Basso il Soprano con un secondo Soggetto al Num. (3), e questi due Soggetti con tutta la maestrìa, e naturalezza vengono condotti fino al tempo di Tripola, che viene in appresso. Dalla Risposta del primo Soggetto passa



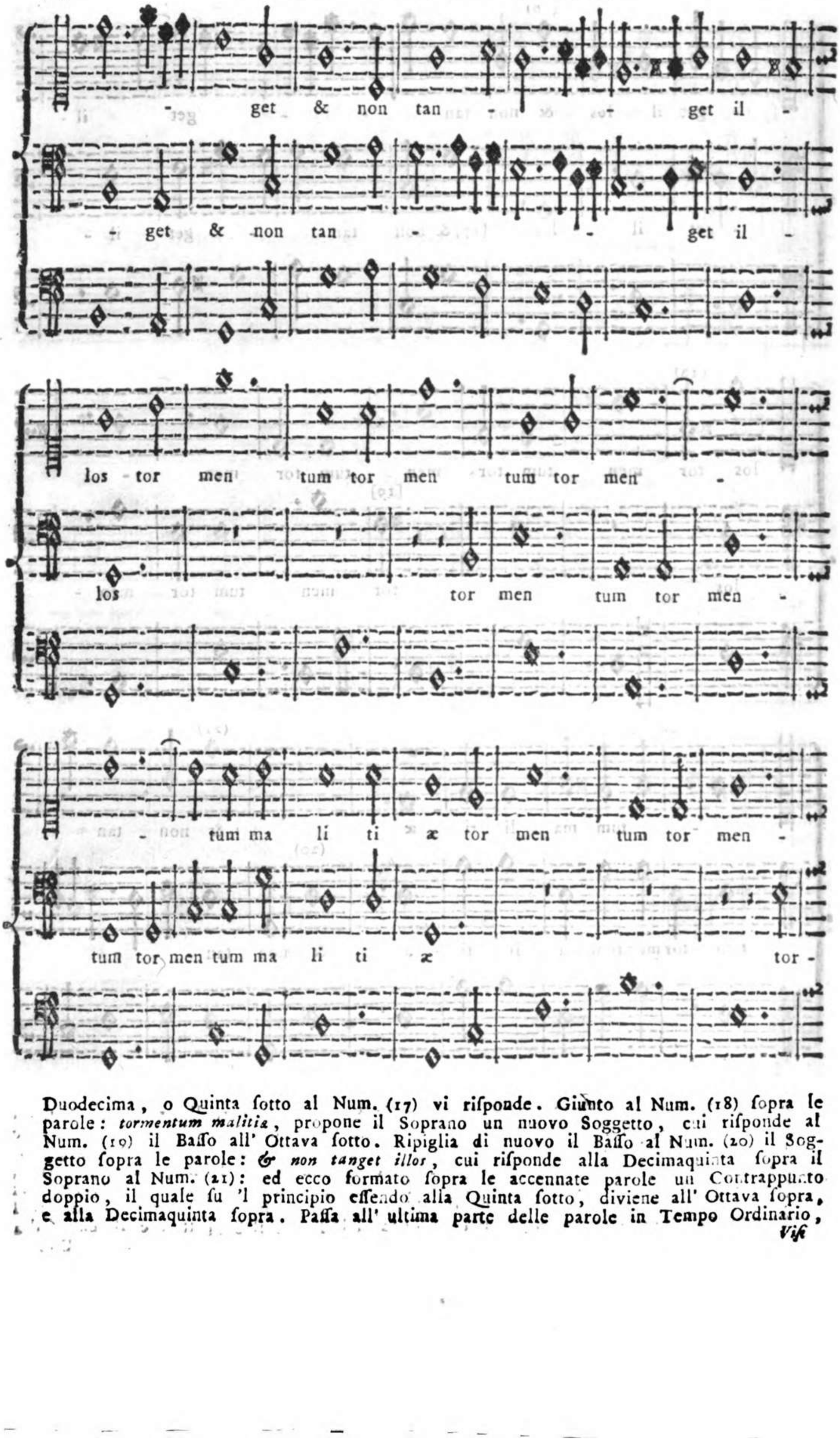
il Baſſo al Num. (4) al ſecondo Soggetto, cui riſponde alla Quinta ſopra il Soprano al Num. (5). Vien Roveſciato queſto ſecondo Soggetto formando un Contrappunto doppio; poichè il Soprano al Num. (6) lo traſporta all' Ottava ſopra, e il Baſſo al Num. (7) all' Ottava ſotto. Ripiglia il Soprano al Num. (8) il primo Soggetto alla Quarta ſotto, cui riſponde il Baſſo al Num. (9) all' Ottava ſotto: l' iſteſſo pure fa col ſecondo Soggetto, roveſciando e l' uno, e l' altro, ſin' a tanto che giunto ai Num. (10), e (11) viene a formare dei due Soggetti un Contrappunto doppio all' Ottava ſotto,

o



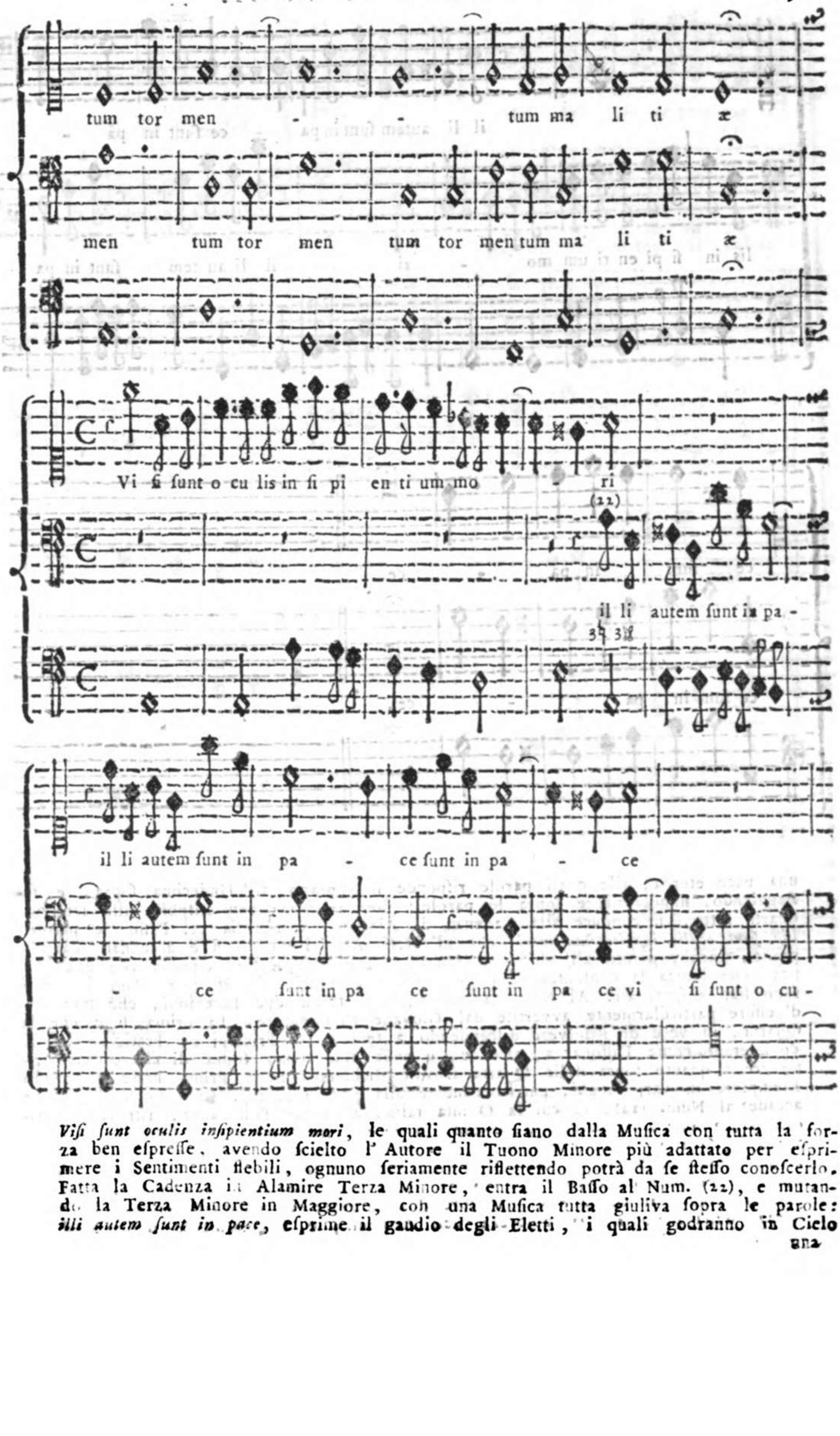
e alla Decimaquinta ſopra fra il Baſſo, e il Soprano, con replicare in varj modi il ſecondo Soggetto, giunge al fine della prima parte di queſt' Offertorio. Propone il Soprano al Num. (12) in queſto Tempo di Tripola ſopra le parole. *& non tanget illos* un Soggetto, al quale riſponde alla Quinta ſotto il Baſſo al Num. (13), che al Num. (14) cambia la Corda, e l' Ordine; poichè propone alla Quinta del Tuono il Soggetto, e il Soprano al Num. (15) riſponde all' Ottava: di nuovo il Soprano al Num. (16) propone alla Seconda del Tuono il Soggetto, e il Baſſo alla

Duo-

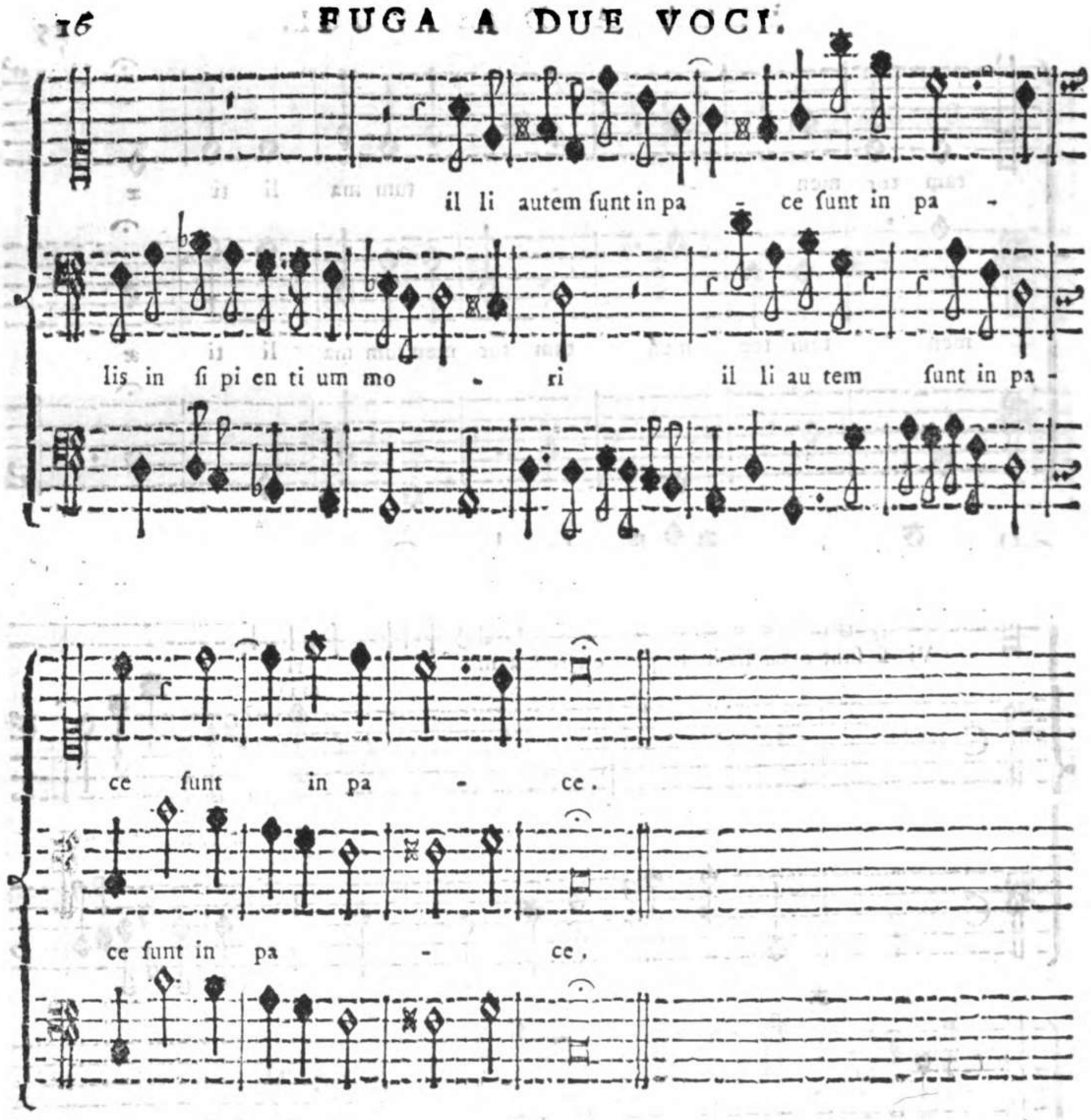


Duodecima, o Quinta ſotto al Num. (17) vi riſponde. Giunto al Num. (18) ſopra le parole: *tormentum malitiæ*, propone il Soprano un nuovo Soggetto, cui riſponde al Num. (19) il Baſſo all' Ottava ſotto. Ripiglia di nuovo il Baſſo al Num. (20) il Soggetto ſopra le parole: *& non tanget illos*, cui riſponde alla Decimaquinta ſopra il Soprano al Num. (21): ed ecco formato ſopra le accennate parole un Contrappunto doppio, il quale ſu 'l principio eſſendo alla Quinta ſotto, diviene all' Ottava ſopra, e alla Decimaquinta ſopra. Paſſa all' ultima parte delle parole in Tempo Ordinario,

Vik



Viſi ſunt oculis inſipientium mori, le quali quanto ſiano dalla Muſica con tutta la forza ben eſpreſſe, avendo ſcielto l' Autore il Tuono Minore più adattato per eſprimere i Sentimenti flebili, ognuno ſeriamente riflettendo potrà da ſe ſteſſo conoſcerlo. Fatta la Cadenza in Alamire Terza Minore, entra il Baſſo al Num. (22), e mutando la Terza Minore in Maggiore, con una Muſica tutta giuliva ſopra le parole: *illi autem ſunt in pace*, eſprime il gaudio degli Eletti, i quali godranno in Cielo

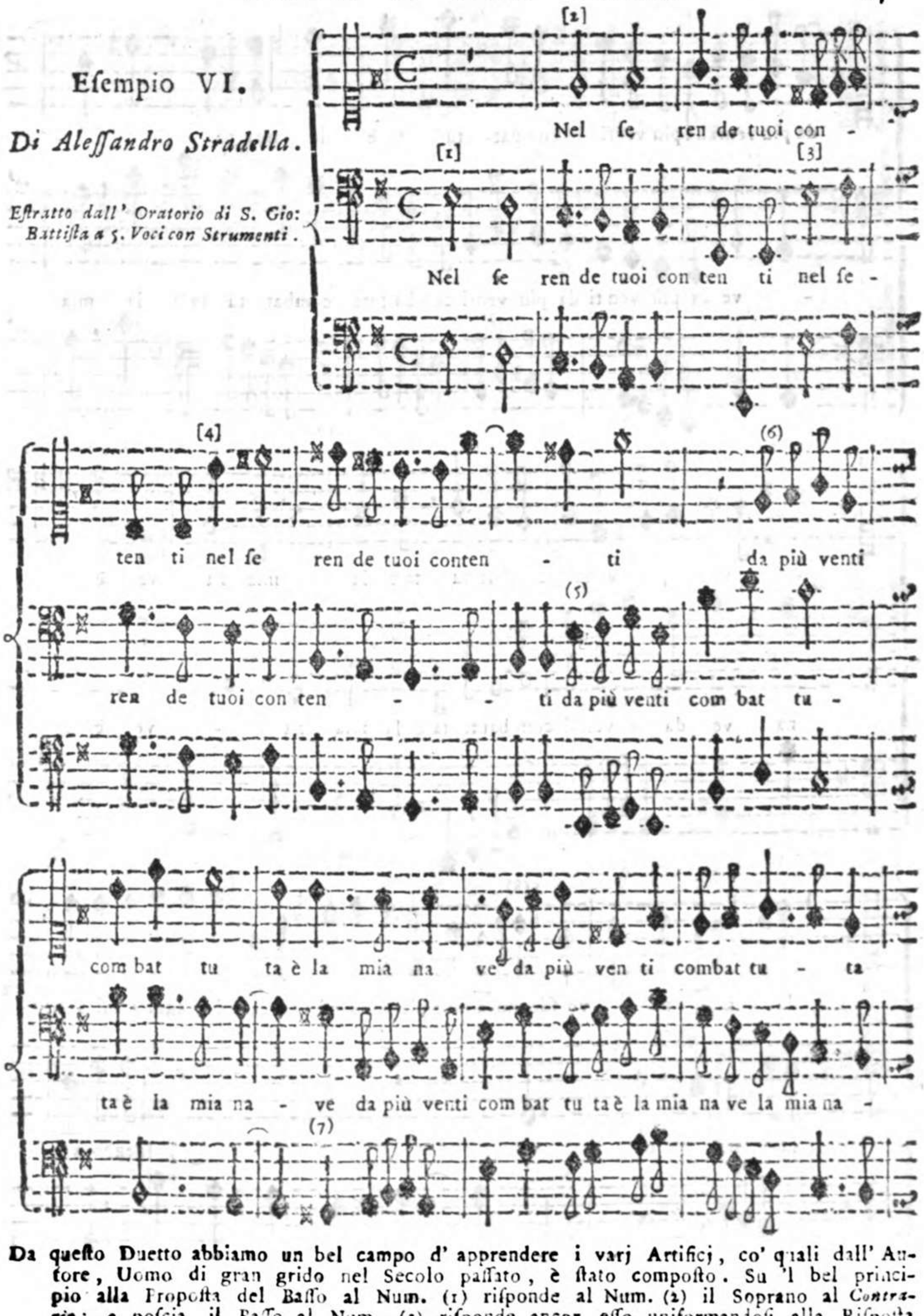


una pace eterna, alle quali parole riſponde il Soprano all' Undecima ſopra, e feſteggiando, ſingolarmente ſopra le parole: *ſunt in pace*, con Riſpoſte alla Decima-quarta ſotto, ſi conduce alla Cadenza di Alamire, e ripiglia nel Baſſo le parole: *Viſi ſunt oculis inſipientium mori*, con gl' iſteſſi Artificj quanto ſi è accennato dal Soprano, ſinchè, giunto all' ultima Cadenza, viene dall' Autore eſpreſſa con una Muſica, che indica la contentezza, e godimento de' Beati, che in terra dagl' inſipienti ſono ſtati diſprezzati. Al Num. (23) e (24) incontranſi due Eccezioni, che meritano d' eſſere particolarmente avvertite dal Giovane Compoſitore. La prima ſi è che la Quarta, in vece di Riſolvere diſcendendo a tenore dei Principj de Pratici, che la conſiderano come Diſſonanza, aſcende, e paſſa alla Seſta; ſopra di che convien rifiettere a quanto ſopra della Quarta trovaſi dichiarato nella Prima Parte di queſto Eſemplare in varj luoghi, particolarmente alla pag. 172. ſeg. La ſeconda Eccezione accade al Num. (24), in cui la Quinta falſa, abbenchè Diſſonanza, ritrovaſi praticata ſenza alcuna Preparazione, e che, in vece di Riſolvere in Conſonanza, ſi converte in Quarta. Queſto è uno di quei Paſſi introdotti nello Stile Concertato ſino al principio del Secolo paſſato, il quale, abbenchè licenzioſo, egli è però grazioſo, e merita di eſſer praticato ogniqualvolta opportunamente cada in acconcio. Sarà di gran vantaggio al Giovane Compoſitore il conſiderare in queſto Offertorio la Naturalezza della Melodìa, la dolcezza dell' Armonìa, e ſingolarmente della Modulazione.

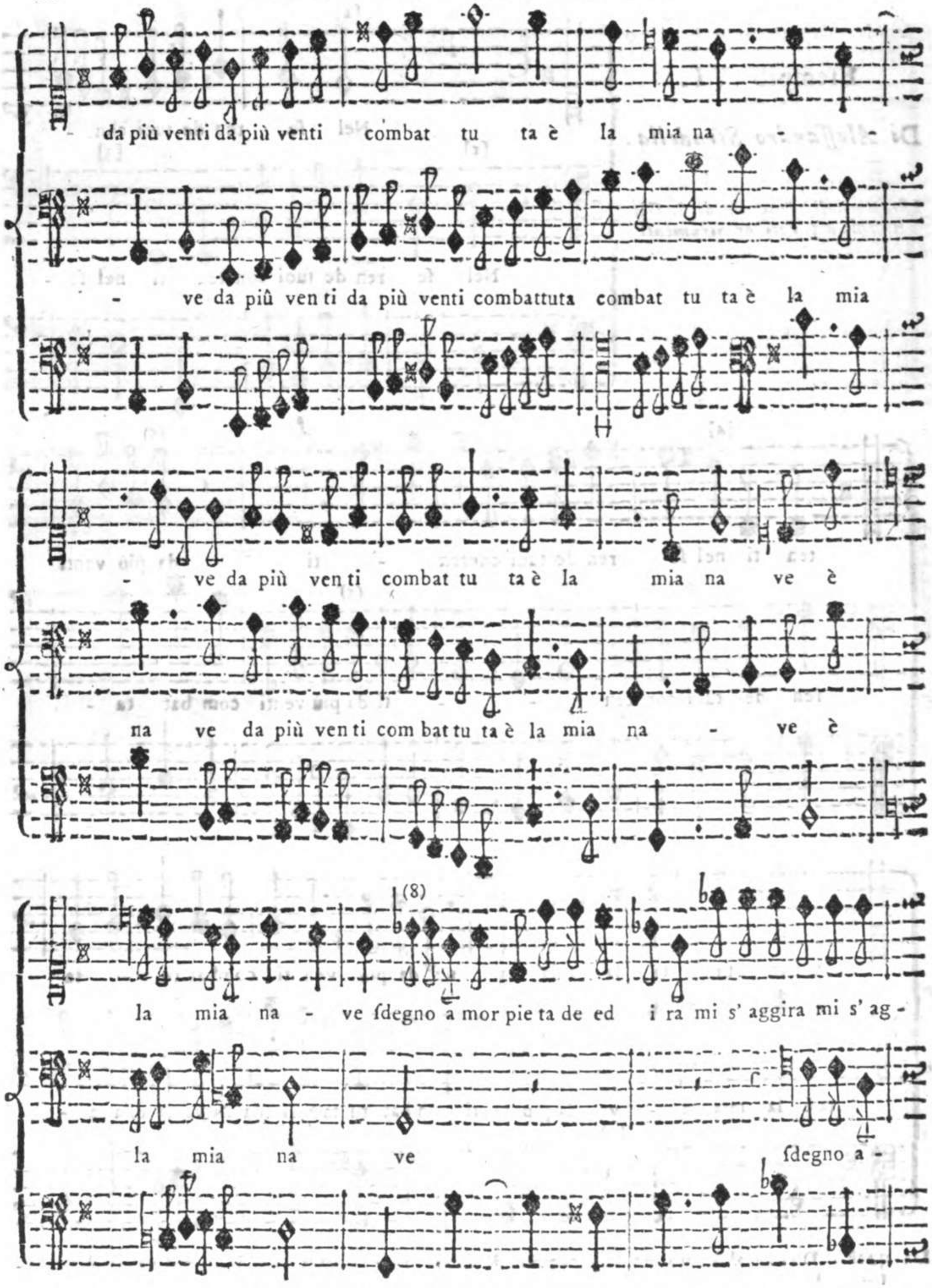
Esempio VI.

Di Aleſſandro Stradella.

Eſtratto dall' Oratorio di S. Gio: Battiſta a 5. Voci con Strumenti.

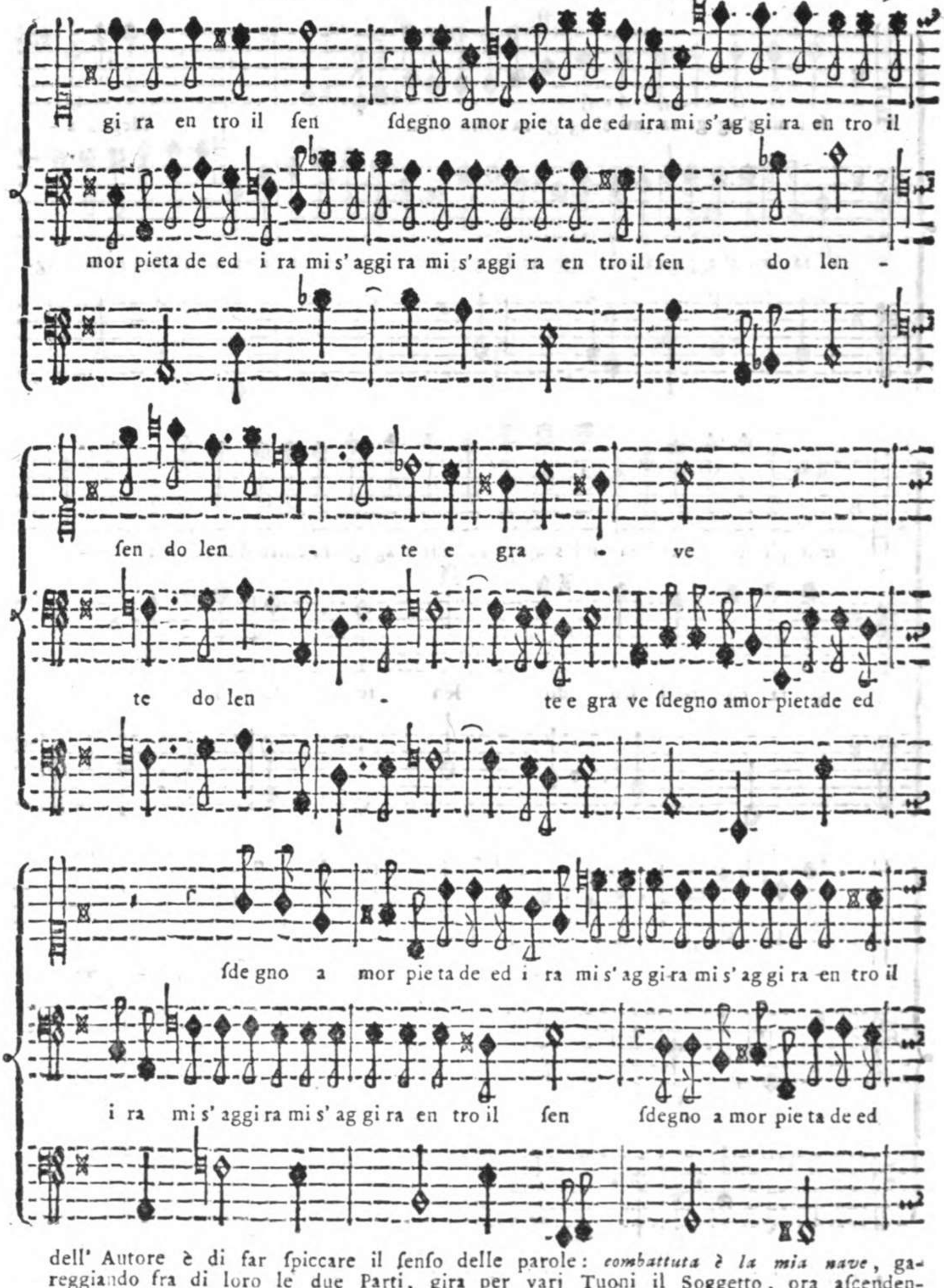


Da queſto Duetto abbiamo un bel campo d' apprendere i varj Artificj, co' quali dall' Autore, Uomo di gran grido nel Secolo paſſato, è ſtato compoſto. Su 'l bel principio alla Propoſta del Baſſo al Num. (1) riſponde al Num. (2) il Soprano al *Contrario*; e poſcia il Baſſo al Num. (3) riſponde ancor eſſo uniformandoſi alla Riſpoſta del Soprano, ma *Sincopando*; e il Soprano al Num. (4) ripiglia la ſua Riſpoſta, roveſciando però la Corda alla Quinta ſopra, e quì in breve termina queſto primo

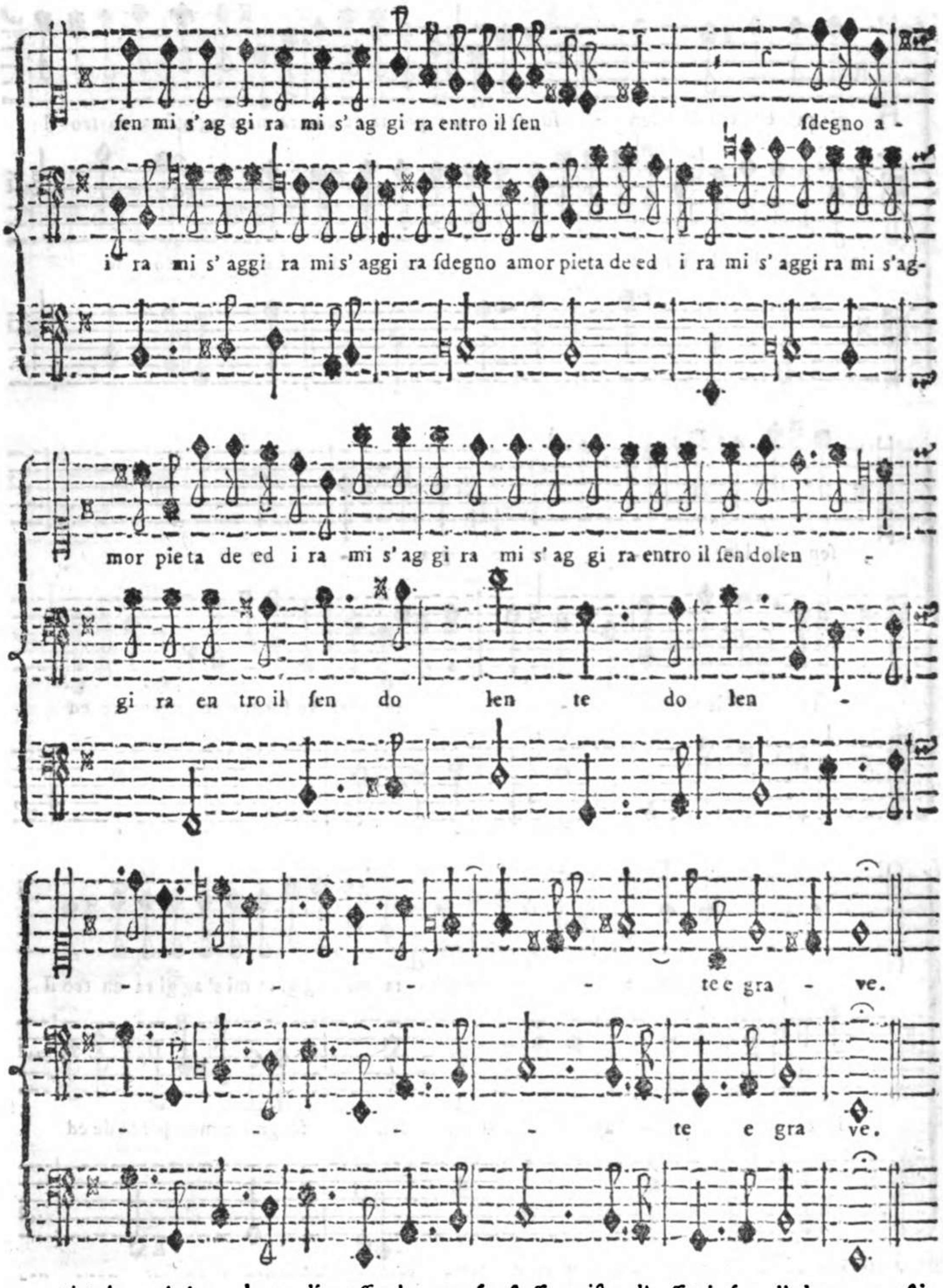


propoſto Soggetto. Al Num. (5) propone altro Soggetto molto adattato ad eſprimere il ſenſo delle parole: *da più venti è combattuta la mia nave*. Alla Propoſta del Soggetto riſponde al Num. (6) il Soprano all' Ottava ſopra, e al Num. (7) ſi conduce alla Quarta del Tuono, ove il Baſſo ripiglia il Soggetto. Ma ſiccome l' impegno

dell'



dell' Autore è di far ſpiccare il ſenſo delle parole: *combattuta è la mia nave*, gareggiando fra di loro le due Parti, gira per varj Tuoni il Soggetto, ora aſcendente, ora diſcendente, così che fa conoſcere fin dove poſſa giungere l' Arte per movere gli affetti di chi aſcolta. Giunto alla Cadenza regolare della Terza, che di ſua natura ne' Tuoni Minori è Maggiore, cambia queſta Terza di Maggiore in Minore, per dar forza maggiore alle parole, che incontranſi al Num. (8): *ſdegno*, *amor*, *pie-*

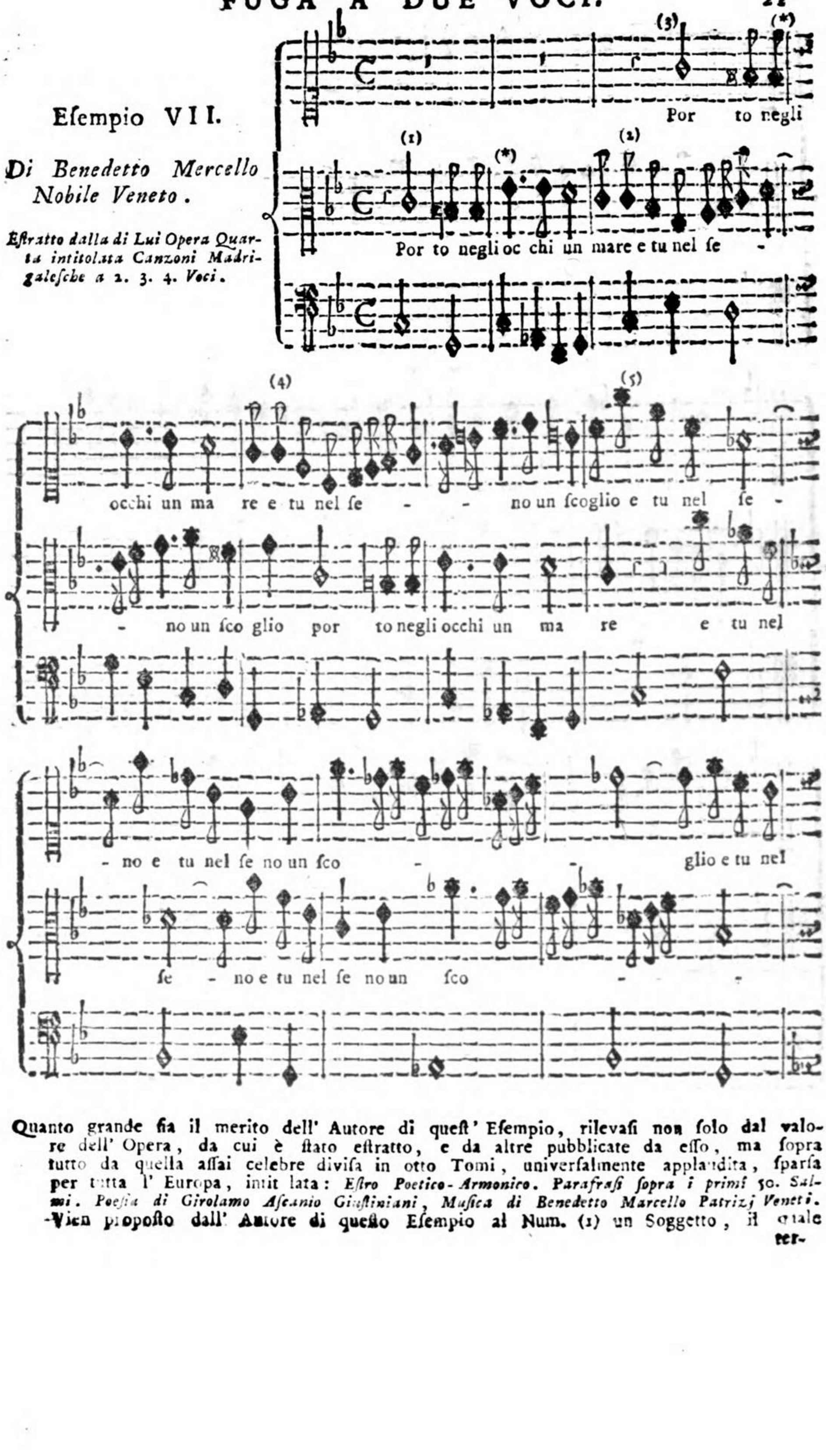


pietade, *ed ira*, le quali, eſſendo per ſe ſteſſe miſte d' affetti fra di loro oppoſti, porgono un bel campo all' Autore della Muſica, per vieppiù a forza di un giro d' Imitazione, e di Modulazione, eccitare la diverſità degli affetti indicati dalle parole, e inſinuare ai Giovani Compoſitori quanto abbondante ſia, e ricca la loro Arte di mezzi per muovere li medeſimi negli Aſcoltanti, ſecondochè ne richiedono le circoſtanze.

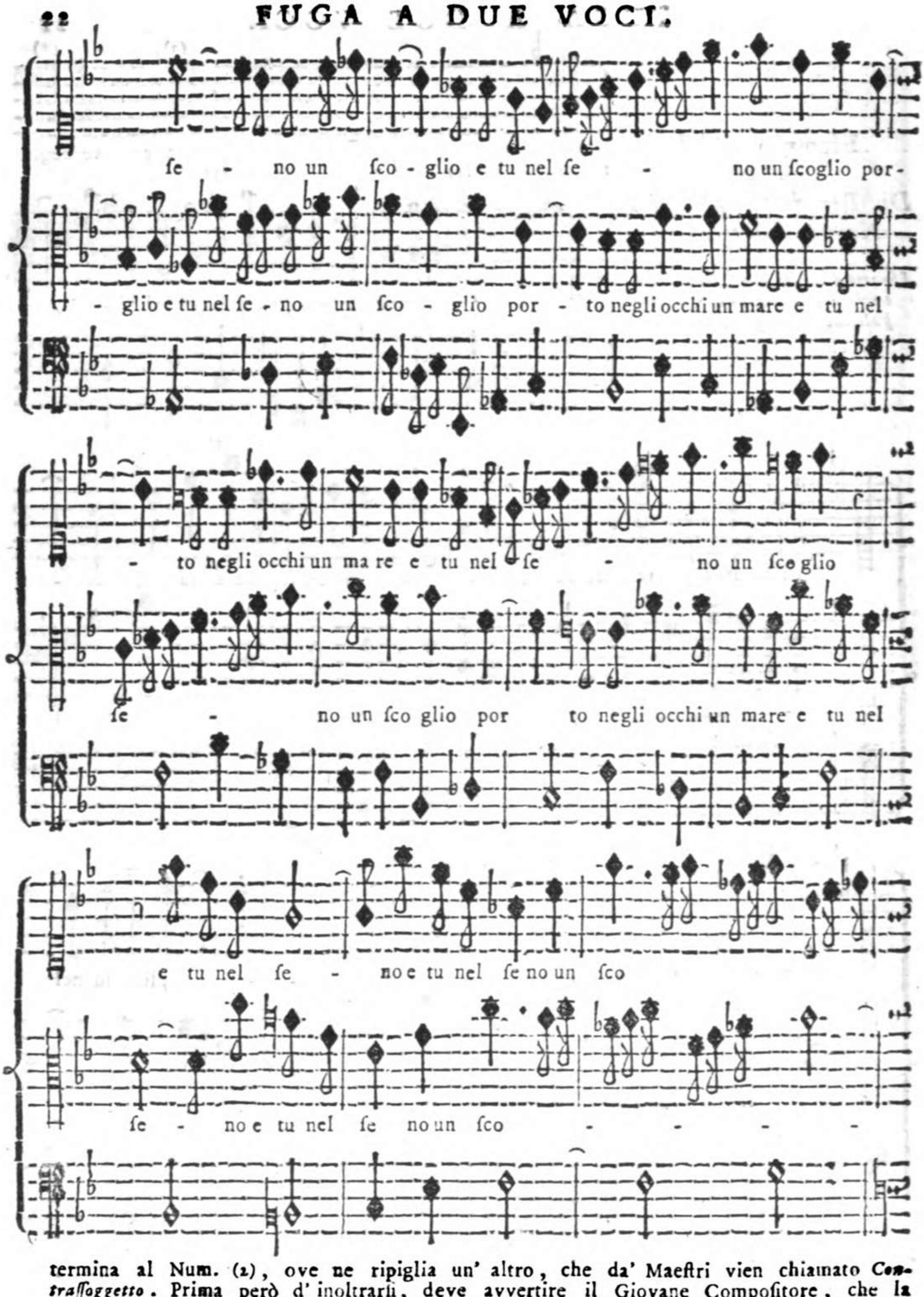
Esempio VII.

Di Benedetto Mercello Nobile Veneto.

Estratto dalla di Lui Opera Quarta intitolata Canzoni Madrigalesche a 2. 3. 4. Voci.

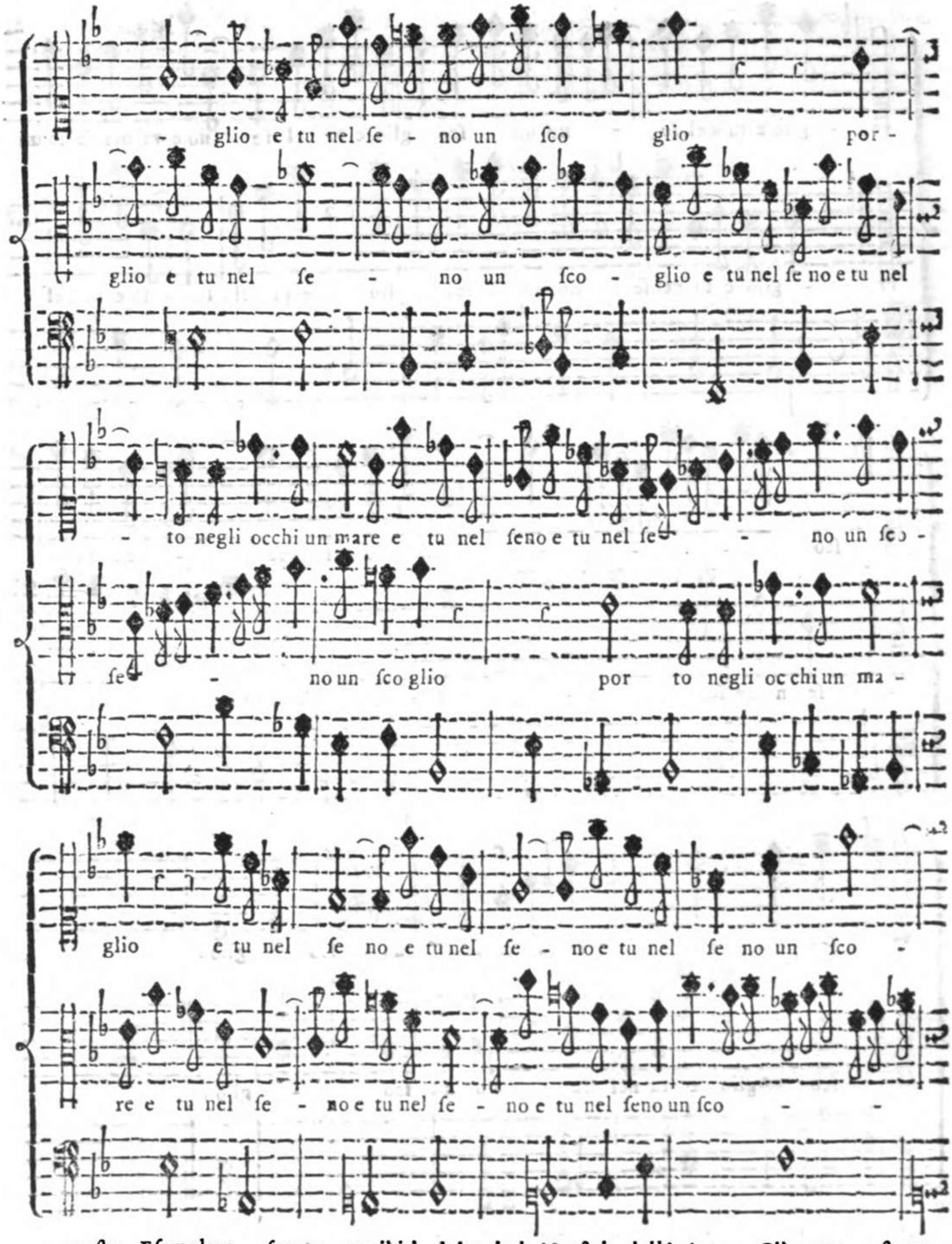


Quanto grande sia il merito dell' Autore di quest' Esempio, rilevasi non solo dal valore dell' Opera, da cui è stato estratto, e da altre pubblicate da esso, ma sopra tutto da quella assai celebre divisa in otto Tomi, universalmente applaudita, sparsa per tutta l' Europa, intitolata: *Estro Poetico-Armonico. Parafrasi sopra i primi 50. Salmi. Poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, Musica di Benedetto Marcello Patrizj Veneti.* Vien proposto dall' Autore di questo Esempio al Num. (1) un Soggetto, il quale ter-



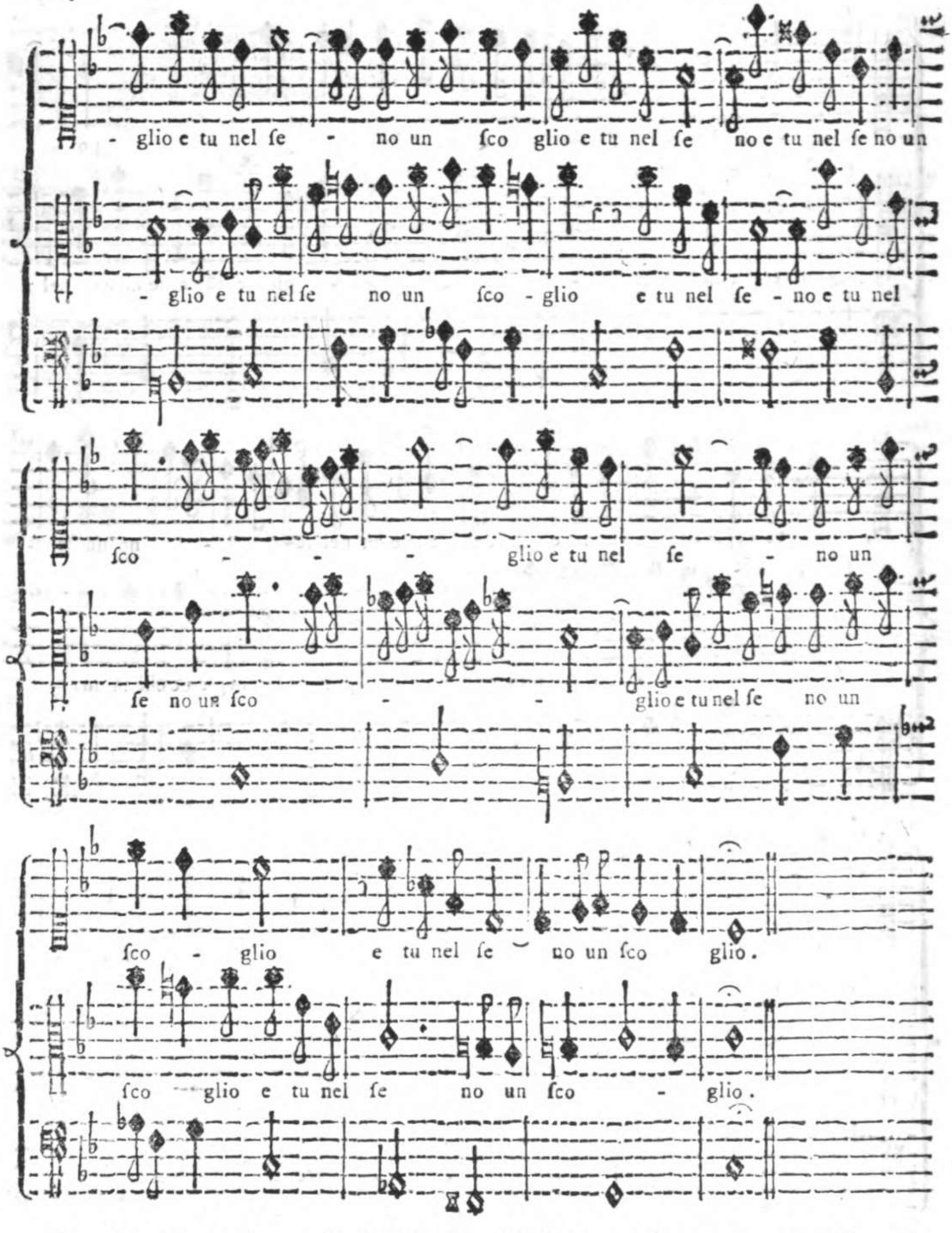
termina al Num. (2), ove ne ripiglia un' altro, che da' Maeſtri vien chiamato *Contraſſoggetto*. Prima però d' inoltrarſi, deve avvertire il Giovane Compoſitore, che la Riſpoſta del Soprano al Num. (3) è *Reale*, e la Riſpoſta del *Contraſſoggetto* è del *Tuono*. Deve in oltre reſtar avviſato, che tanto il Salto di Quinta del Contralto, quanto quello del Soprano ſegnati coll' Aſteriſco (*), ſono Salti di Quarta mancanti, e perciò a tenore di quanto ſi è dichiarato alla Pag. xx. della Prima Parte di

que-



questo Esemplare, furono proibiti da' primi Maestri dell' Arte. Ciò non ostante, ogniqualvolta riflettasi alla Protesta dell' Autore fatta su 'l principio dell' Opera, da cui si è estratto questo Esempio, nella quale si esprime ne' seguenti termini: *Perchè non precipitiate il vostro rigoroso Esame sopra li modi di buon cantare delle medesime, e non siate Giudici Ecclesiastici intorno à cose da Camera, le quali (come osservarete) hanno però avuti per iscorta li più rinomati Autori in tal genere, &c.*, non v' è verun luogo a condannarlo, perchè tali Salti sono stati introdotti, e praticati in qual-

che

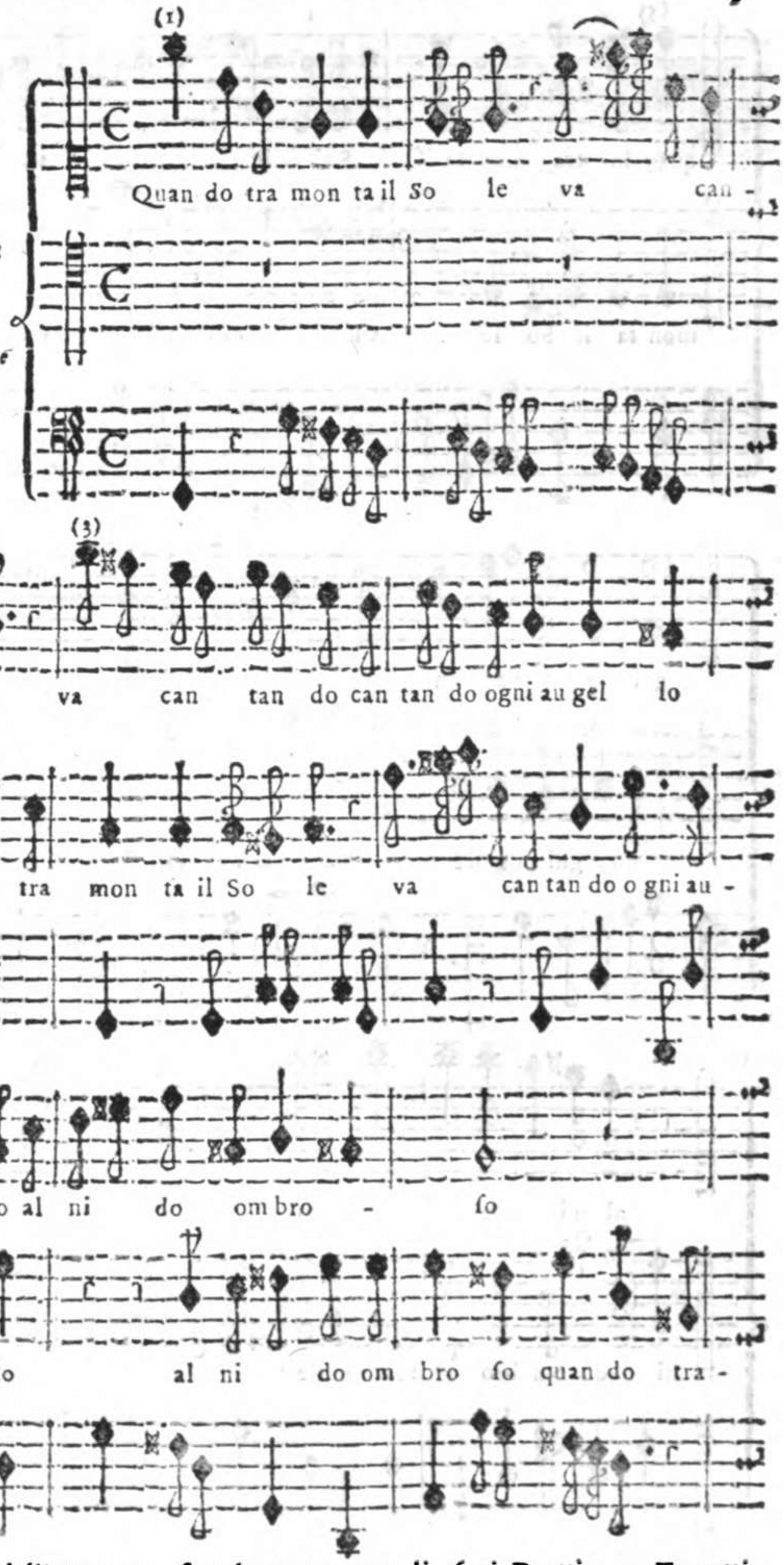


che particolar circoſtanza da' Maeſtri più celebri del Secolo paſſato, non ſolo nella Muſica di *Stile volgare da Camera*, ma anche nella *Muſica Concertata da Chieſa*. Al Num. (5) propone il Soprano un nuovo Soggetto, cui riſponde il Contralto al Num. (6); poſcia ſopra le parole: *uno Scoglio*, ne propone un' altro, cui riſponde il Contralto. Ed ecco come in queſto Eſempio ſono ſtati introdotti dall' Autore Quattro Soggetti, i quali coſtantemente conſervati fino al fine, e vicendevolmente condotti con tutta l' Arte, a forza della Modulazione rendono una varietà ſingolare, e dilettevole agli Aſcoltanti.

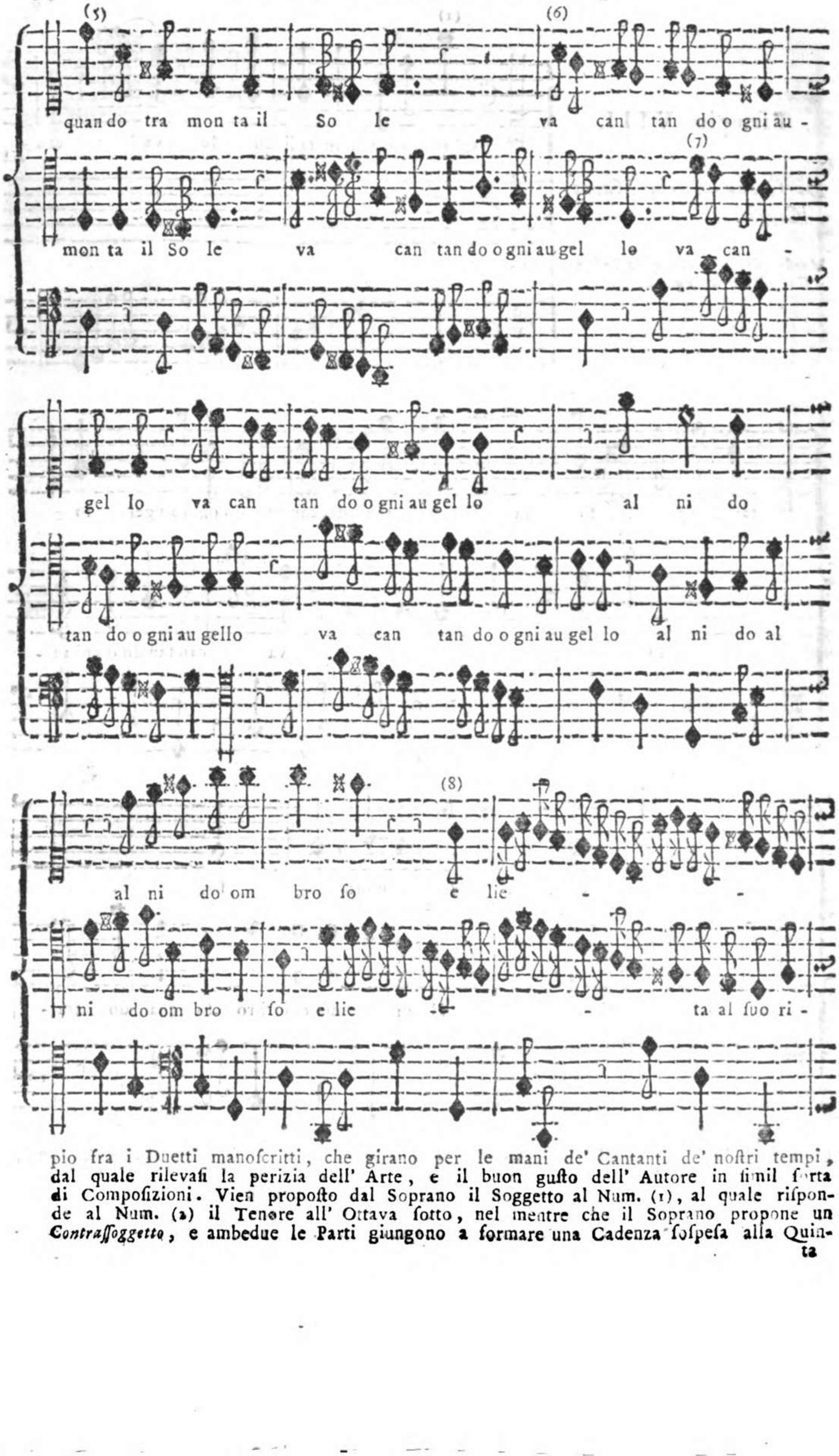
Esempio VIII.

Di Gioan-Carlo Maria Clari.

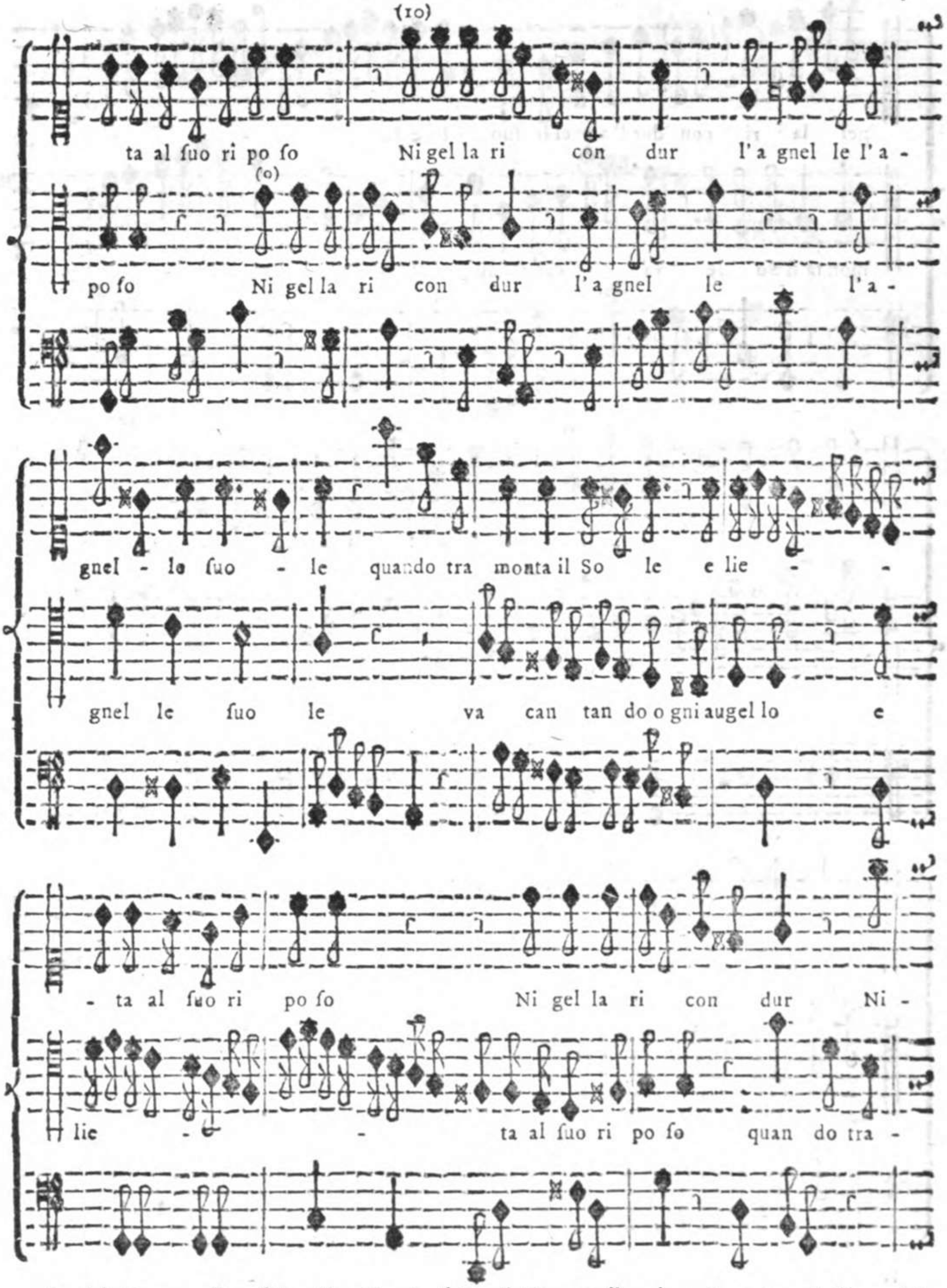
Maestro di Cappella della Insigne Cattedrale di Pistoja.



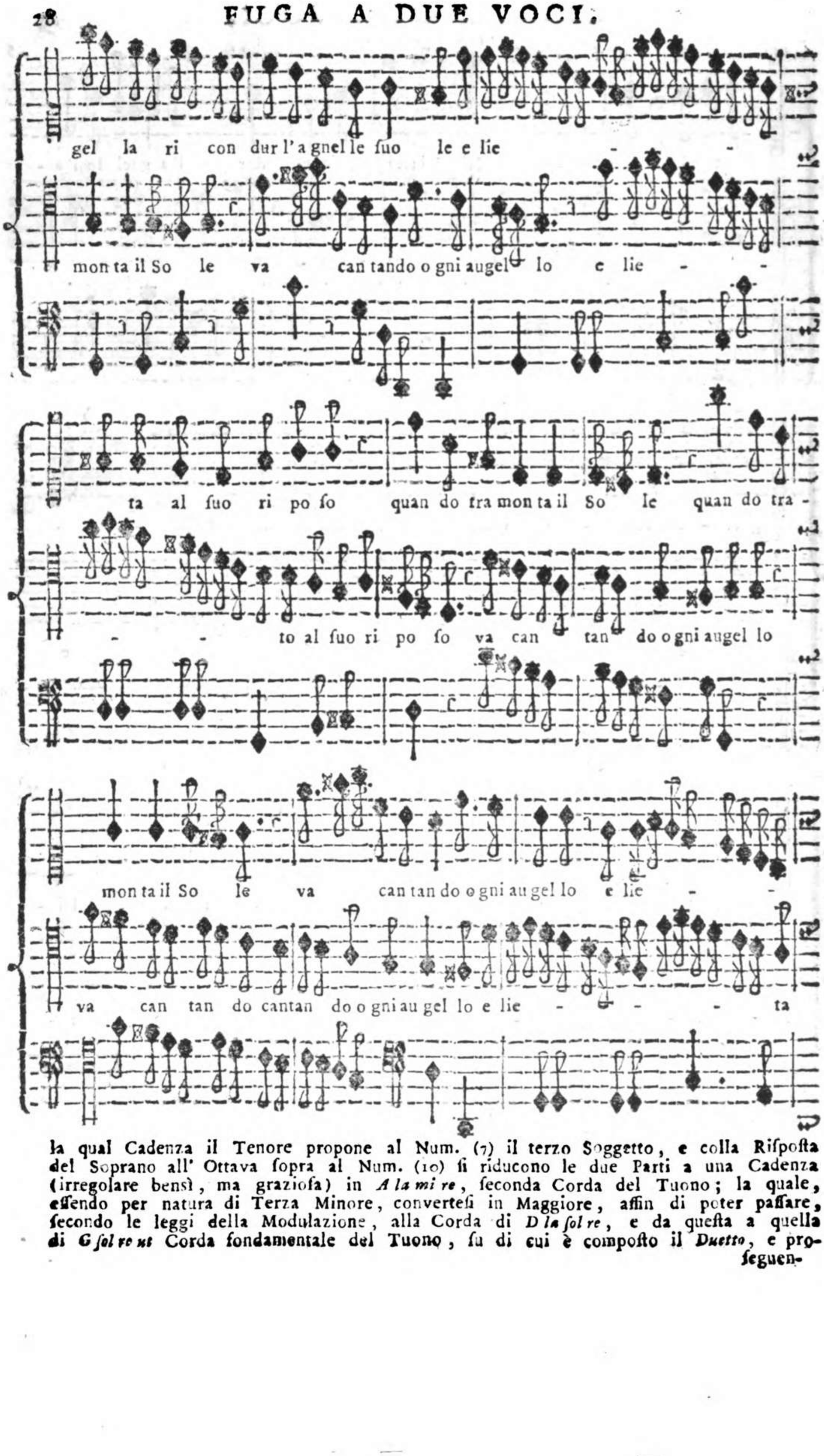
E' ancor viva la memoria dell' Autore, ſingolarmente per li ſuoi Duetti, e Terzetti, ſtampati, e manoſcritti, i quali vengono cantati e da' Profeſſori, e da' Dilettanti, e ſono aſcoltati con gran piacere da tutti. Egli fu uno de' migliori Diſcepoli, che uſciſſero dalla Scuola di Gio: Paolo Colonna Maeſtro di Cappella della Perinſigne Collegiata di S. Petronio di queſta mia Patria. E' ſtato ſcielto da me queſto Eſem-



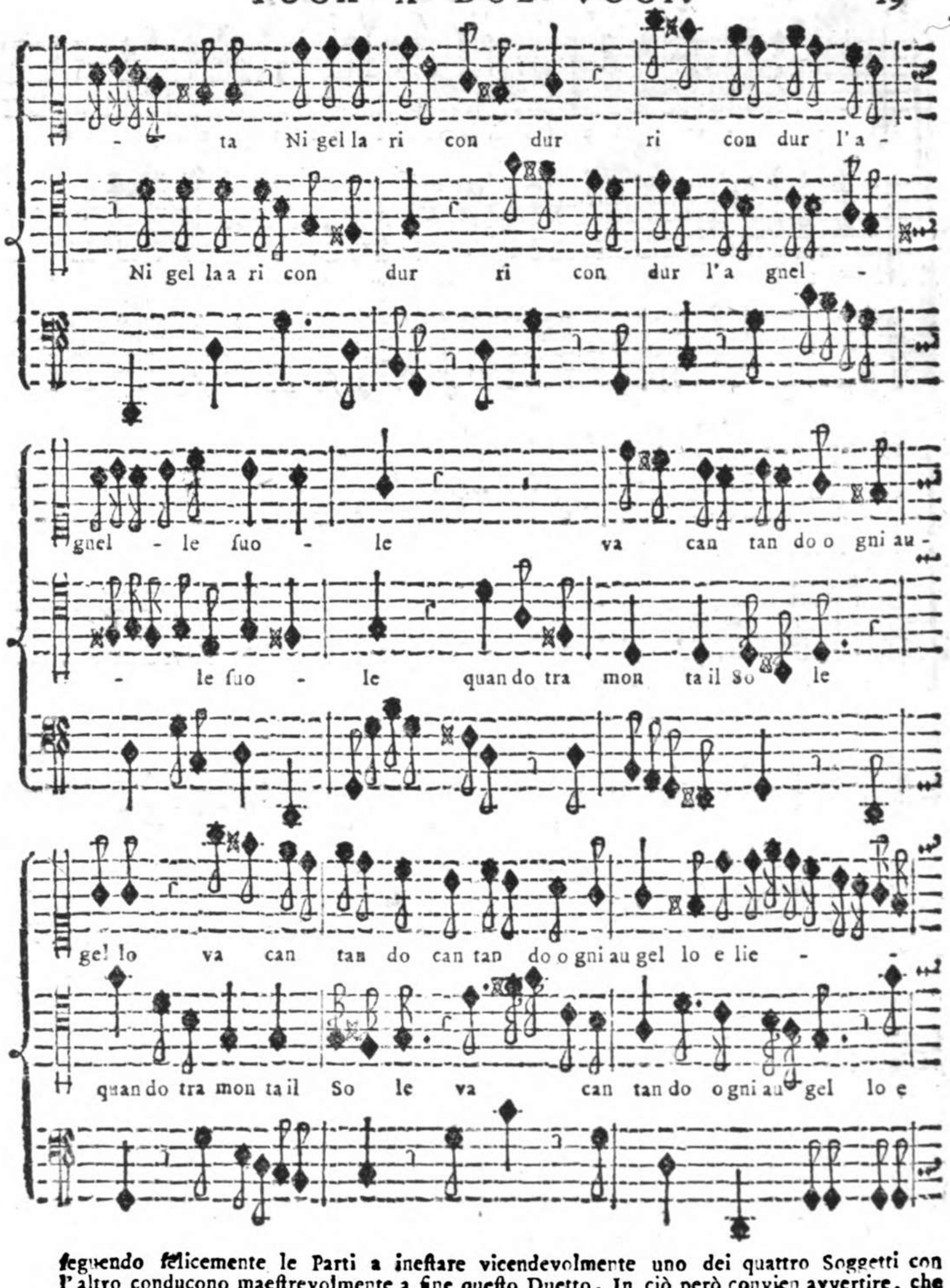
pio fra i Duetti manoſcritti, che girano per le mani de' Cantanti de' noſtri tempi, dal quale rilevaſi la perizia dell' Arte, e il buon guſto dell' Autore in ſimil ſorta di Compoſizioni. Vien propoſto dal Soprano il Soggetto al Num. (1), al quale riſponde al Num. (2) il Tenore all' Ottava ſotto, nel mentre che il Soprano propone un *Contraſſoggetto*, e ambedue le Parti giungono a formare una Cadenza ſoſpeſa alla Quinta



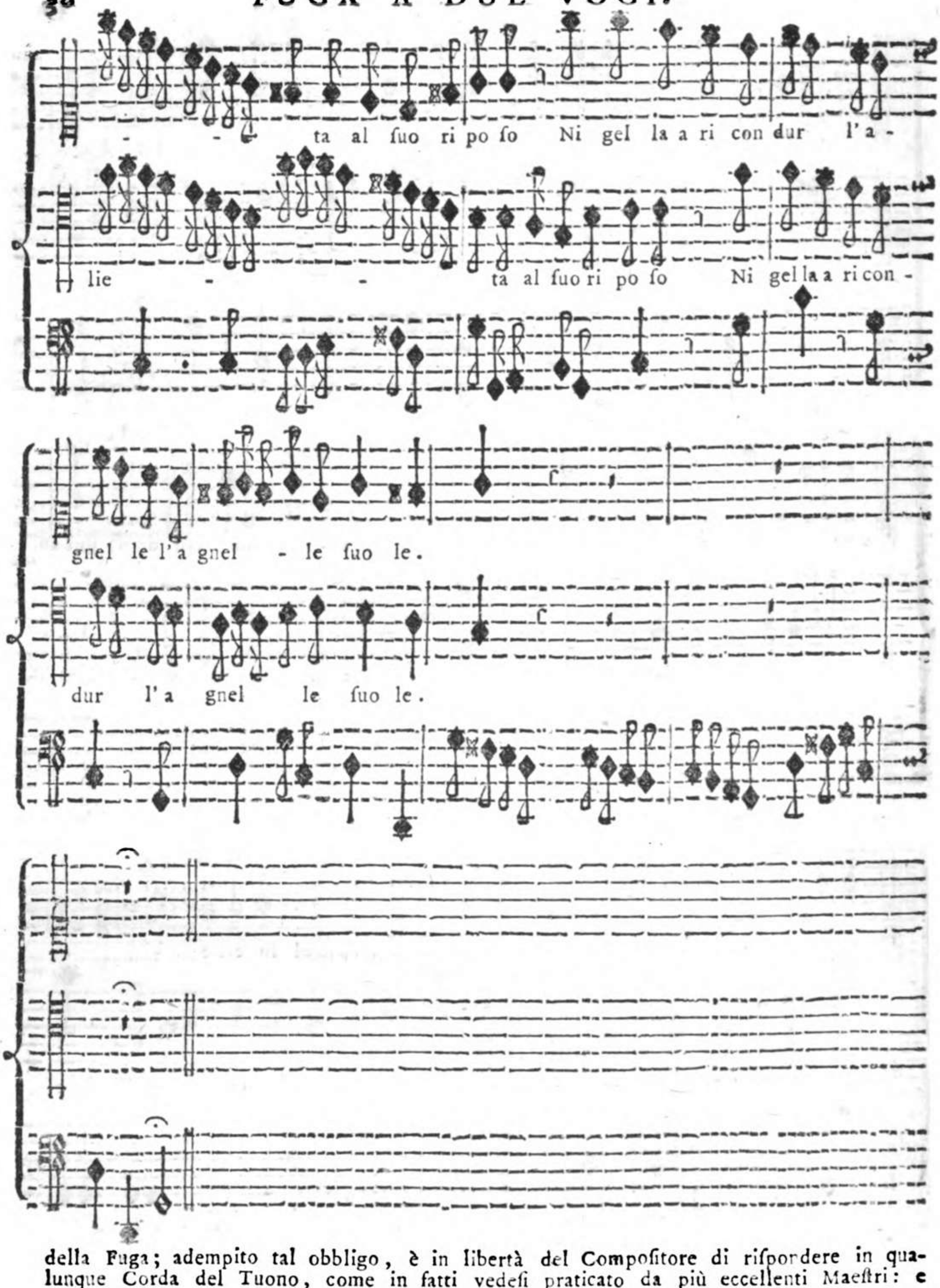
ta del Tuono. Roveſcia alla Quarta ſotto il Tenore il primo Soggetto al Num. (4), a cui riſponde all' Ottava ſopra il Soprano al Num. (5), roveſciando ancor eſſo alla Quarta ſotto il primo Soggetto. Ripiglia il *Contraſſoggetto* al Num. (6) il Soprano, al quale riſponde alla Quinta ſotto il Tenore, e così ſcherzando con artificioſe Imitazioni, giungono le due Parti a una Cadenza ſoſpeſa nella Corda del Tuono, nel-



la qual Cadenza il Tenore propone al Num. (7) il terzo Soggetto, e colla Riſpoſta del Soprano all' Ottava ſopra al Num. (10) ſi riducono le due Parti a una Cadenza (irregolare bensì, ma graziosa) in *A la mi re*, ſeconda Corda del Tuono; la quale, eſſendo per natura di Terza Minore, converteſi in Maggiore, affin di poter paſſare, ſecondo le leggi della Modulazione, alla Corda di *D la ſol re*, e da queſta a quella di *G ſol re ut* Corda fondamentale del Tuono, ſu di cui è compoſto il *Duetto*, e proſeguen-



ſeguendo felicemente le Parti a ineſtare vicendevolmente uno dei quattro Soggetti con l'altro conducono maeſtrevolmente a fine queſto Duetto. In ciò però convien avvertire, che il ripigliare tanto il primo, che il ſecondo Soggetto nella ſeconda Corda del Tuono, non è aſſolutamente vietato, ogniqualvolta venga praticato con naturalezza, e ſenza offeſa dell' udito. La ragione ſi è, perchè, ſecondo le Regole de' primi Maeſtri dell' Arte, l' obbligo di riſpondere a qualunque propoſto Soggetto nelle Corde del Tuono, che ſono Uniſſono, Ottava, Quinta, e Quarta, oſſervar ſi deve ſu 'l principio della



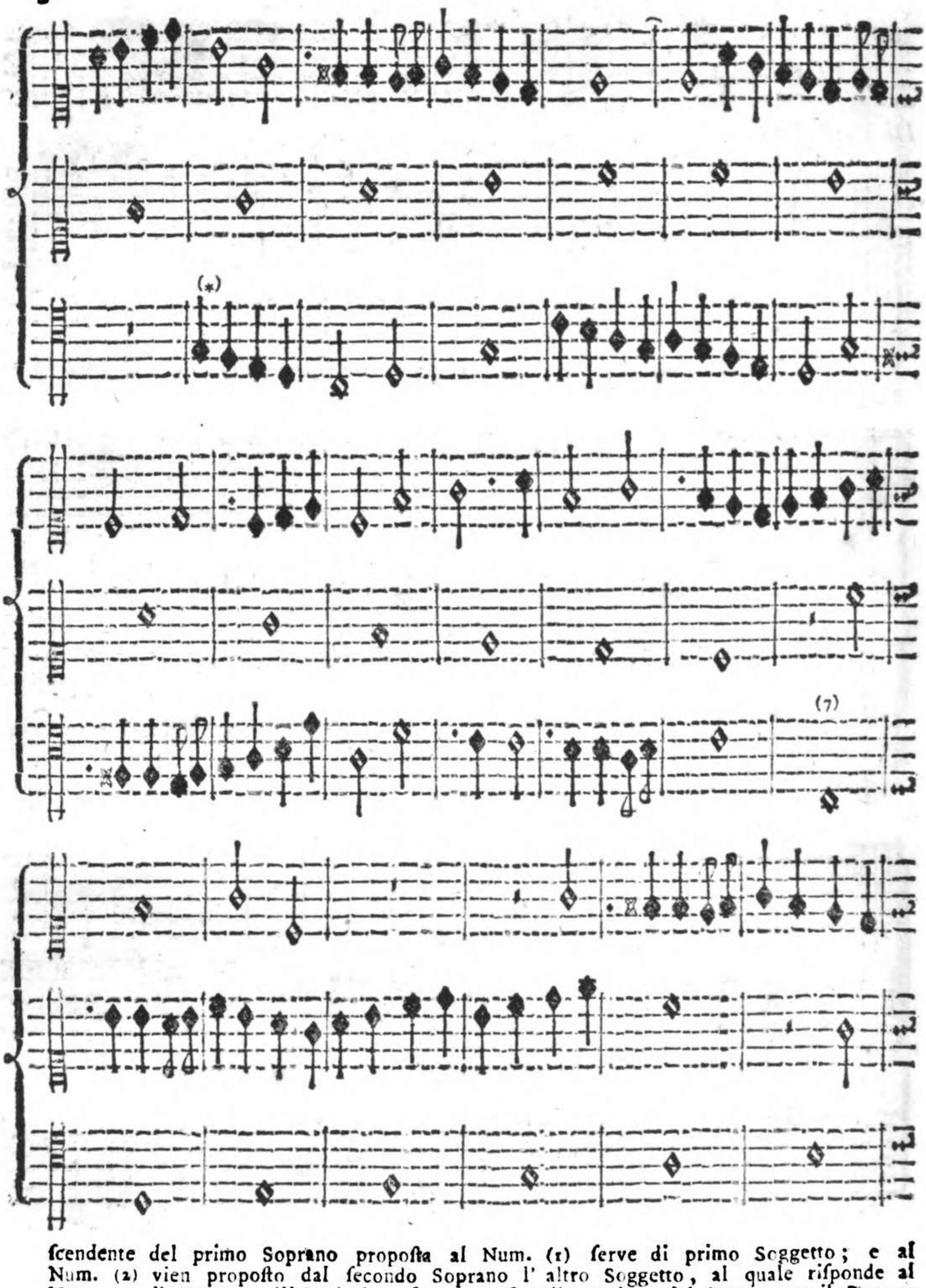
della Fuga; adempito tal obbligo, è in libertà del Compoſitore di riſpondere in qualunque Corda del Tuono, come in fatti vedeſi praticato da più eccellenti Maeſtri: e di ciò ſe ne è fatta menzione con l' autorità del P. Angleria nella Prima Parte di queſto Eſemplare alla pag. 85. Oſſervar deve il Giovane Compoſitore, che uno dei pregi ſingolari, non tanto di queſt' ultimo Eſempio a due Voci, e degli antecedenti, ma di qualunque ſorta di Compoſizione, è quello d' eſſer tutti talmente orditi, e teſſuti, che formano, per l' unione, per la coſtanza, e conneſſione de' propoſti Soggetti variamente condotti, *un tutto di un ſol getto*.

Esempio I.

Di Cristoforo Caresana.

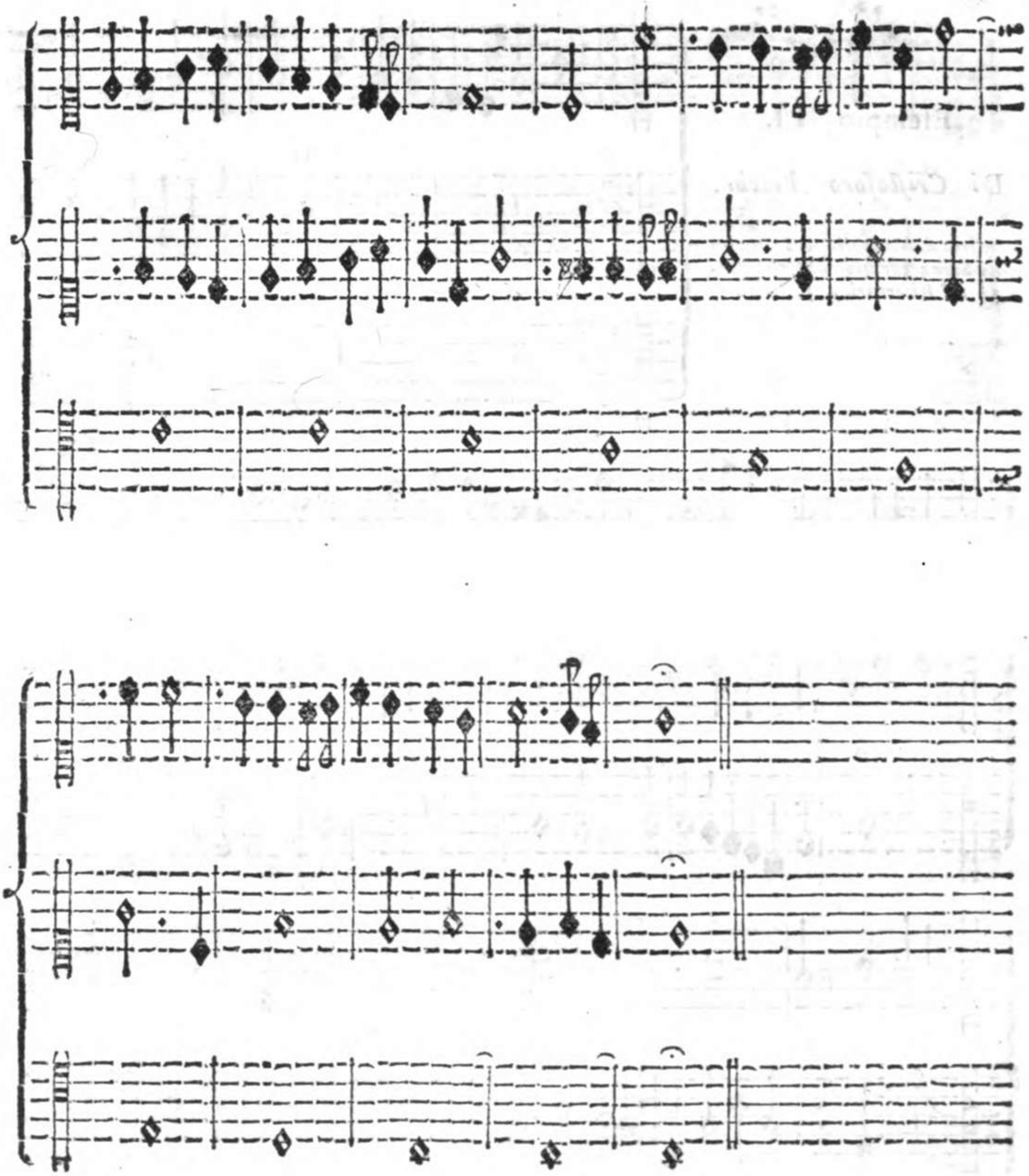
Estratto dalla Prima Opera lib. 2. delli Duo.

Oltre li *Duo* dall' Autore ſtampati nell' accennata Opera, vi ha egli aggiunti alcuni *Solfeggiamenti a tre Voci* ſopra la Scala, e ſopra tutti i Salti dalla Seconda fino all' Ottava. Ho ſcelto il primo di queſti Solfeggiamenti, acciocchè il Giovane Compoſitore poſſa aver ſotto gli occhi un' Eſempio ragguardevole di una Fuga a tre Voci condotta con tutta la perfezione dell' Arte, e la naturalezza propria di tale Stile. E' compoſto queſto Eſempio di due Soggetti. La Scala di Ottava aſcendente, e diſcen-



ſcendente del primo Soprano propoſta al Num. (1) ſerve di primo Soggetto; e al Num. (2) vien propoſto dal ſecondo Soprano l' altro Soggetto, al quale riſponde al Num. (3) il Tenore all' Undecima ſotto, o ſia alla Quinta del Tuono, e il Tenore al Num. (5) roveſcia il Soggetto alla Quarta ſopra, o ſia all' Ottava del Tuono, ſin' a tanto che terminata la Scala del primo Soprano, viene ripigliata dal ſecondo Soprano al Num. (6), e poſcia dal Tenore al Num. (7); e con queſta Scala, e colla

varia

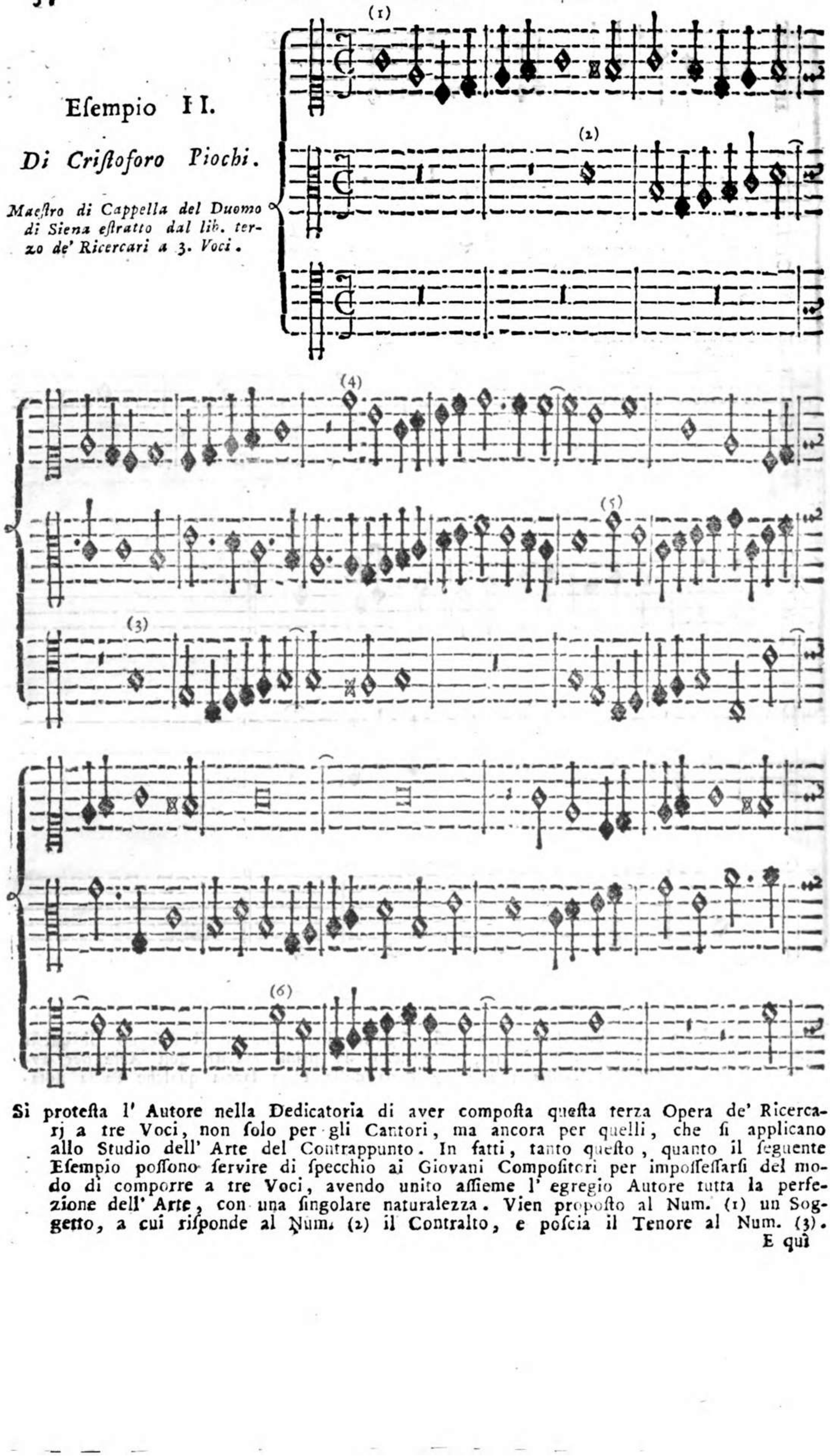


varia condotta del ſecondo Soggetto ſi eſeguiſce lodevolmente il diſegno di queſta prima Fuga a tre Voci. Fu dato, e praticato da' primi Maeſtri dell' Arte per avvertimento, che ogniqualvolta una delle Parti della Fuga faccia qualche Pauſa notabile, debba rientrare di nuovo col Soggetto propoſto, o almeno con qualche parte del Soggetto; eccone all' Aſterifco (*) l' Eſempio dall' Autore praticato, il quale, non avendo luogo dopo la Pauſa di una Caſella a rientrare col ſecondo Soggetto propoſto, rientra con una parte del Soggetto, cioè con le Note della terza Caſella *Sol fa mi re*. Ciò deve ſervir per norma al Giovane Compoſitore, acciocchè le Parti, dopo una Pauſa notabile, non rientrino con Note arbitrarie, e fuor di propoſito, affinchè la Fuga non rieſca un compoſto di parti eterogenee, e aliene dal propoſto Soggetto.

Eſempio II.

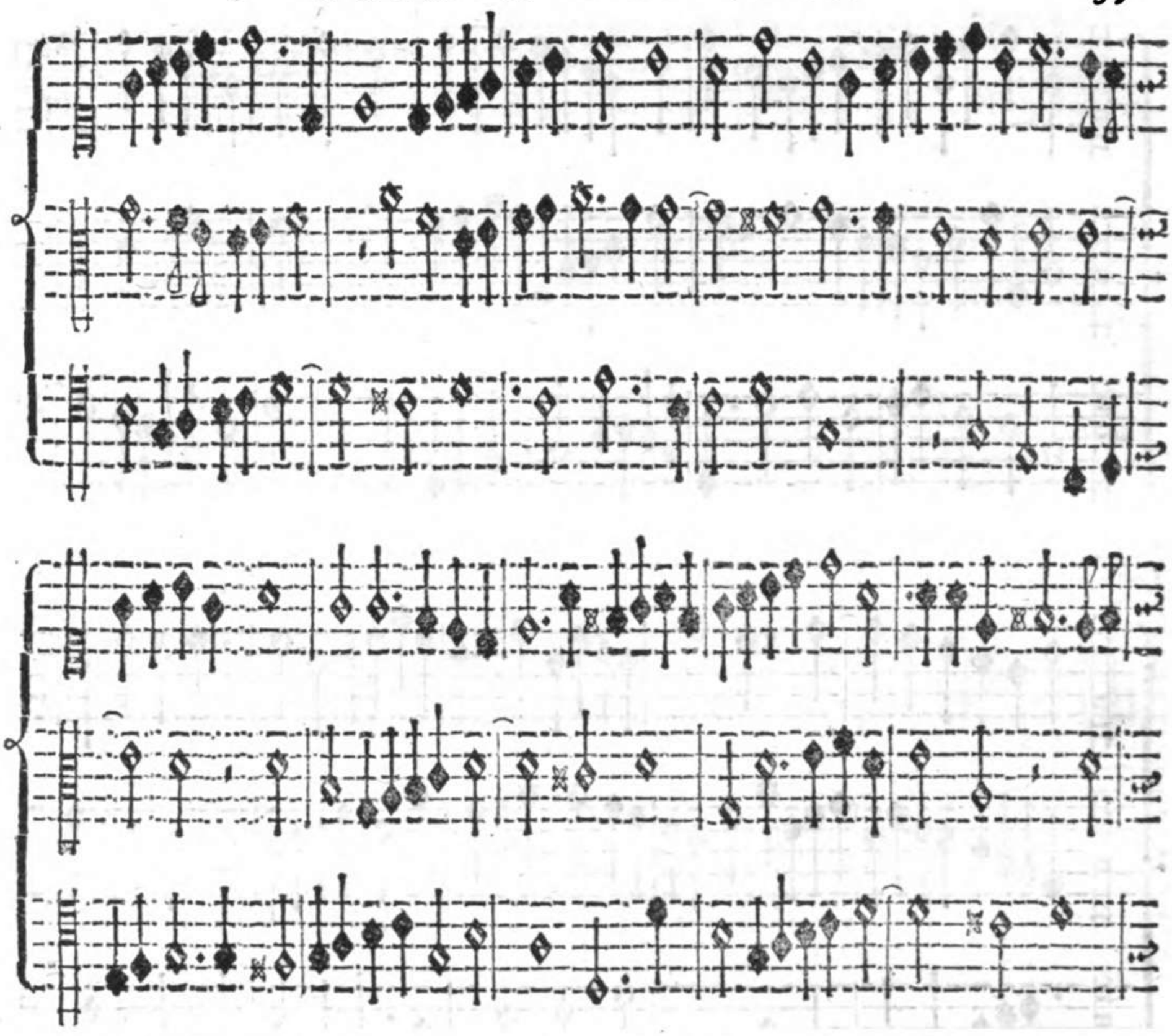
Di Criſtoforo Piochi.

Maeſtro di Cappella del Duomo di Siena eſtratto dal lib. terzo de' Ricercari a 3. Voci.

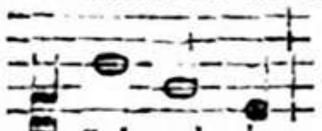


Si proteſta l' Autore nella Dedicatoria di aver compoſta queſta terza Opera de' Ricercarj a tre Voci, non ſolo per gli Cantori, ma ancora per quelli, che ſi applicano allo Studio dell' Arte del Contrappunto. In fatti, tanto queſto, quanto il ſeguente Eſempio poſſono ſervire di ſpecchio ai Giovani Compoſitori per impoſſeſſarſi del modo di comporre a tre Voci, avendo unito aſſieme l' egregio Autore tutta la perfezione dell' Arte, con una ſingolare naturalezza. Vien propoſto al Num. (1) un Soggetto, a cui riſponde al Num. (2) il Contralto, e poſcia il Tenore al Num. (3).

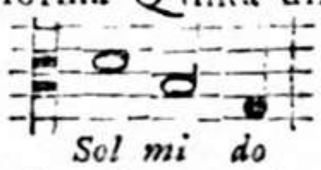
E quì



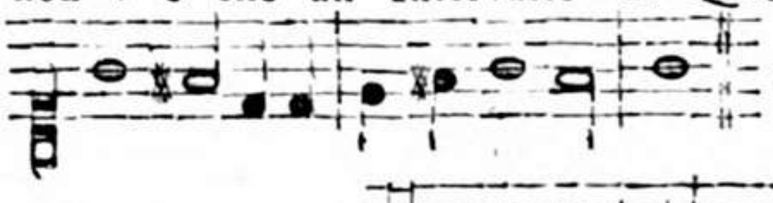
E quì fa duopo offervare, come queſta Fuga è *Reale*, perchè le Sillabe della *Riſpoſta* ſono ſimili a quelle della Propoſta, e ciaſcuna delle Parti forma le Sillabe *Sol mi do re mi fa ſol*, ora della *Proprietà di Natura*, ed ora della *Proprietà di b quadro*; ſono pur ſimili le *Figure*, e gl' *Intervalli*, come ognuno potrà da ſe chiarirſene confrontandole aſſieme; ma ſiccome la Propoſta di queſta Fuga forma Quinta diſcendente,



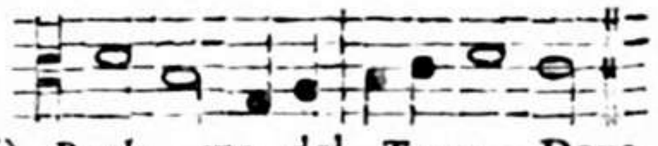
così anche la Riſpoſta forma l' altra Quinta;



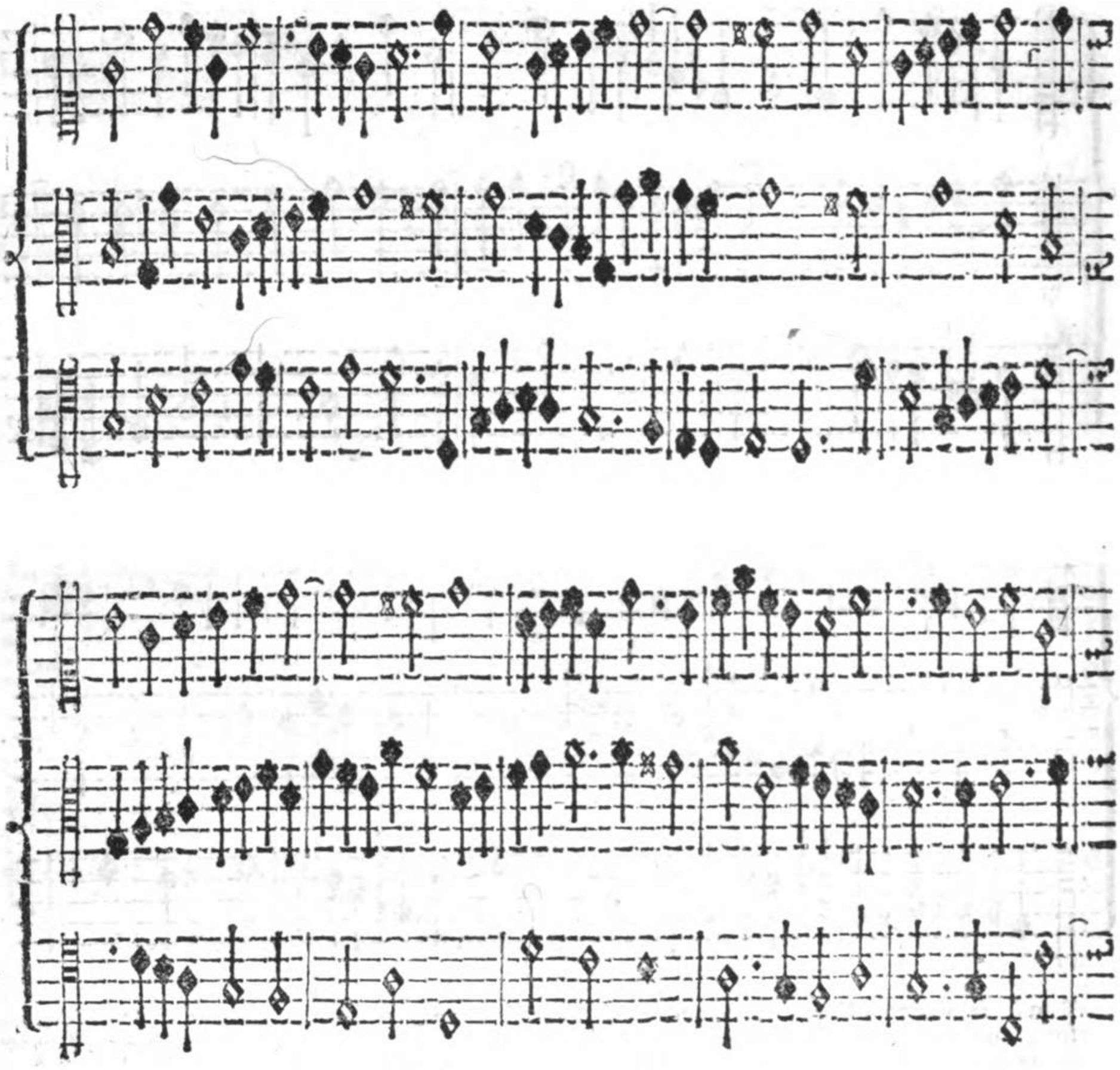
quindi ne viene, che la Fuga è *Reale*; eſſendo perciò tale, non è in niun modo, nè puol eſſere *del Tuono*, perchè a tenore di quanto laſciò ſcritto il Berardi ſu le veſtigia degli antichi Maeſtri, come ſi è riferito alla pag. 81. della Prima Parte di queſto Eſemplare, e nella Prefazione di queſta Seconda Parte, il Tuono non può eſſer formato di due Quinte, nè di due Quarte, ma unicamente d' una Quinta, e d' una Quarta, onde ogniqualvolta vogliaſi ridurre queſta Fuga ad eſſere del Tuono, convien che la Propoſta del Soprano, la quale dall' Ottava di 𝄞 *ſol re ut* diſcender deve alla Quinta, da cui non v' è che un' Intervallo di Quarta, convien diſſi, che



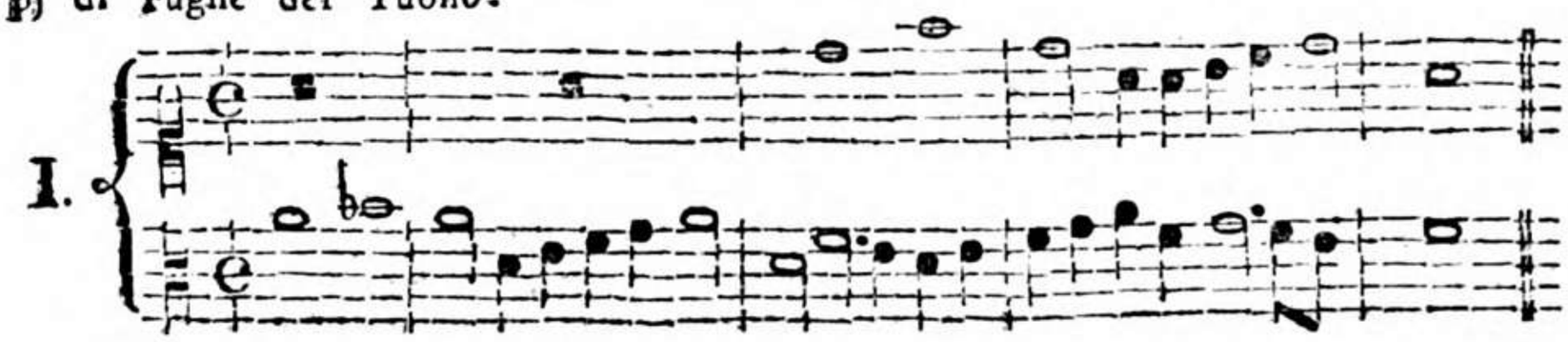
ſia del ſeguente tenore; alla qual Propoſta vi riſponde il Contralto nel modo ſeguente:

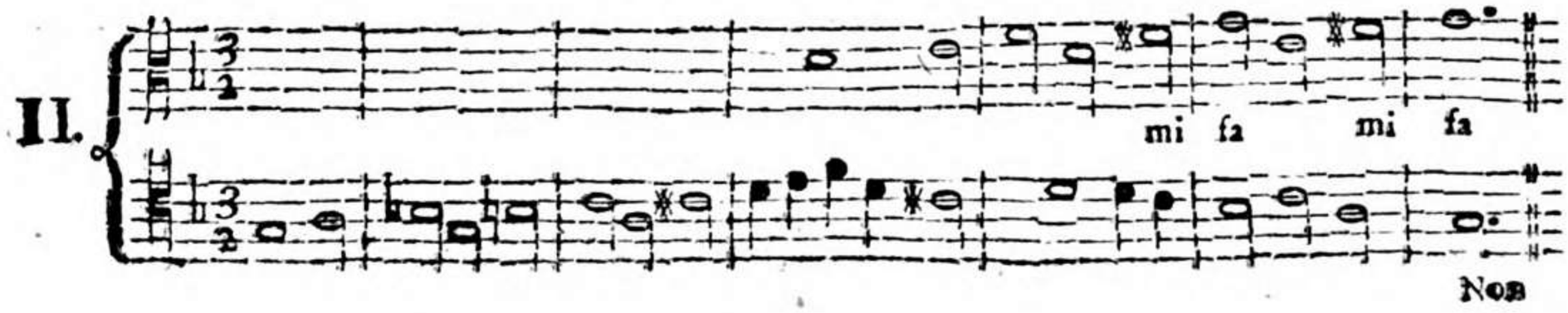


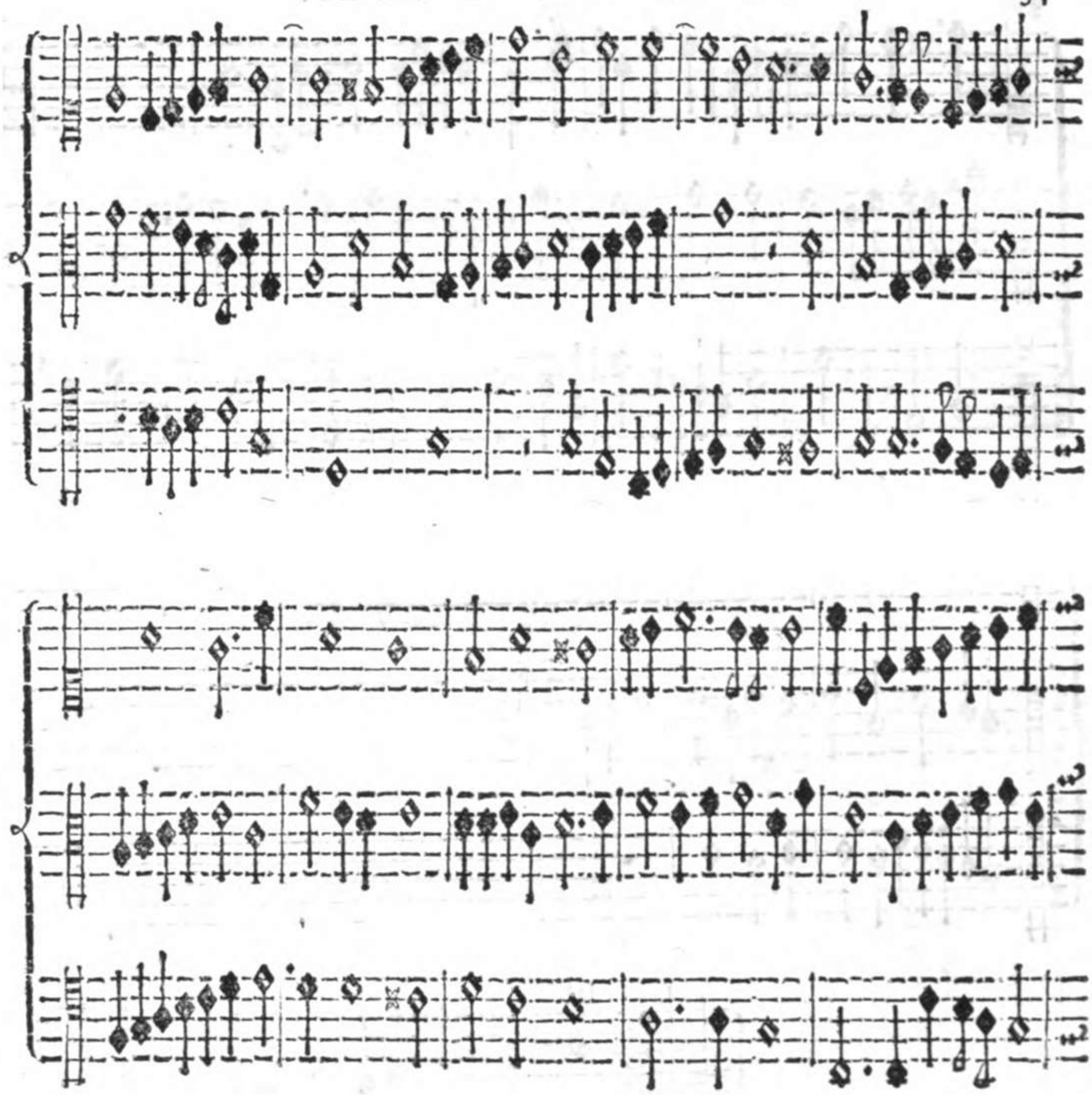
ed ecco come la Fuga può ridurſi ad eſſer, non già *Reale*, ma del *Tuono*. Deve però avvertire il Giovane Compoſitore, come non poche volte accade, che per non uſcir fuo-



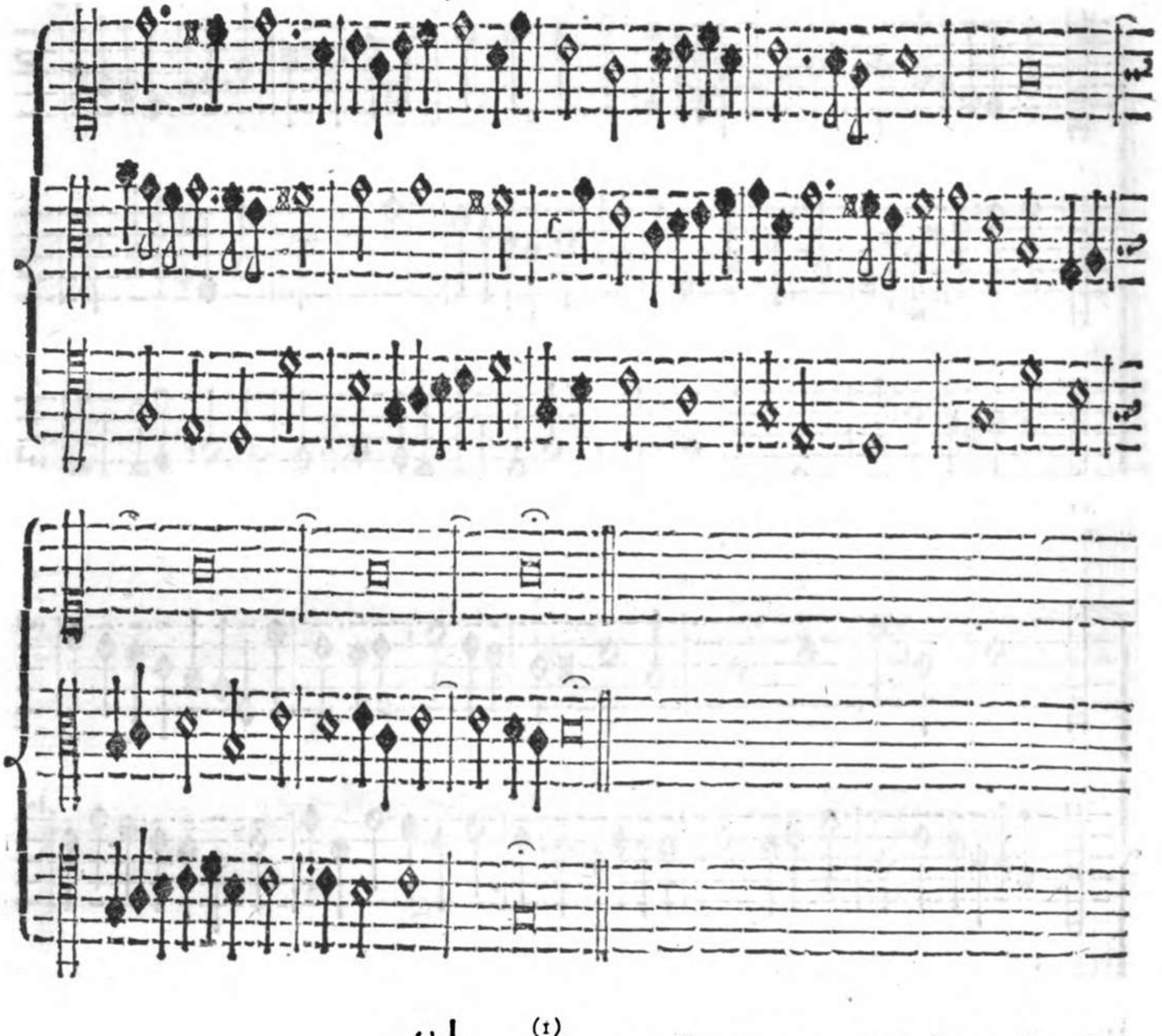
ri dei limiti del Tuono, la Riſpoſta viene a riuſcir tale, che ſi rende diſaggradevole all' orecchie degli Aſcoltanti, come chiaramente dimoſtrano i due ſeguenti Eſempj di Fughe del Tuono.





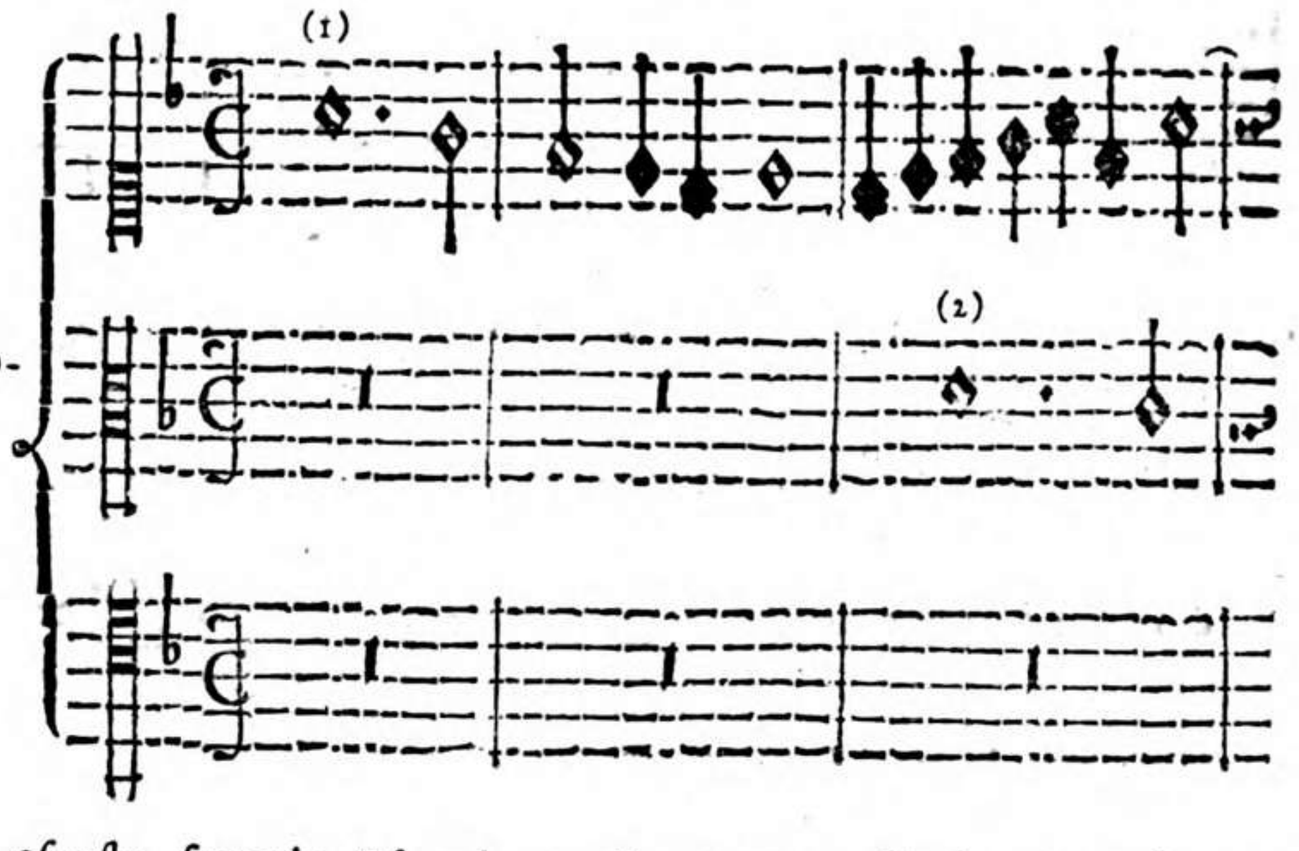


Non v'ha dubbio, che tanto l'una, che l'altra delle due Riſpoſte non ſiano per ſe ſteſſe non poco ſpiacevoli, e moleſte; perchè nel primo Eſempio tanto il Soggetto, che il Contraſſoggetto ſi rendono inſoavi, reſtando fermi nel Tuono di *D la ſol re* per il tempo d' una Caſella e mezza, il che illanguidiſce fuor di modo il Soggetto; e nel ſecondo Eſempio la Riſpoſta ſi rende goffa per la repplica due volte del *Mi fa*. Potrebbe però mutarſi la Riſpoſta formandola nel ſeguente modo: ma ciò non oſtante reſta ella in qualche modo difettoſa ſu le due prime Caſelle relativamente alla Propoſta, come chiaramente ognuno da sè può riconoſcere. In queſto ſecondo Eſempio vengono Roveſciate le tre Parti ai Numeri (4), (5), e (6); e ſiccome il Soggetto è compoſto di due Parti, la prima *Sol mi do*, e la ſeconda *Do re mi fa ſol*, perciò l' Autore va ſcherzando in varj modi ſino alla fine del Terzetto, introducendo or l'una, or l' altra delle due Parti, ſingolarmente la ſeconda parte, a fine di dilettare con la varietà gli Uditori, e ſopratutto per non introdurre nella Fuga coſa alcuna aliena dal Soggetto propoſto; il che certamente ſarebbe vizioſo, e verrebbe a formare un tutto per ſe ſteſſo fuor di modo eterogeneo.



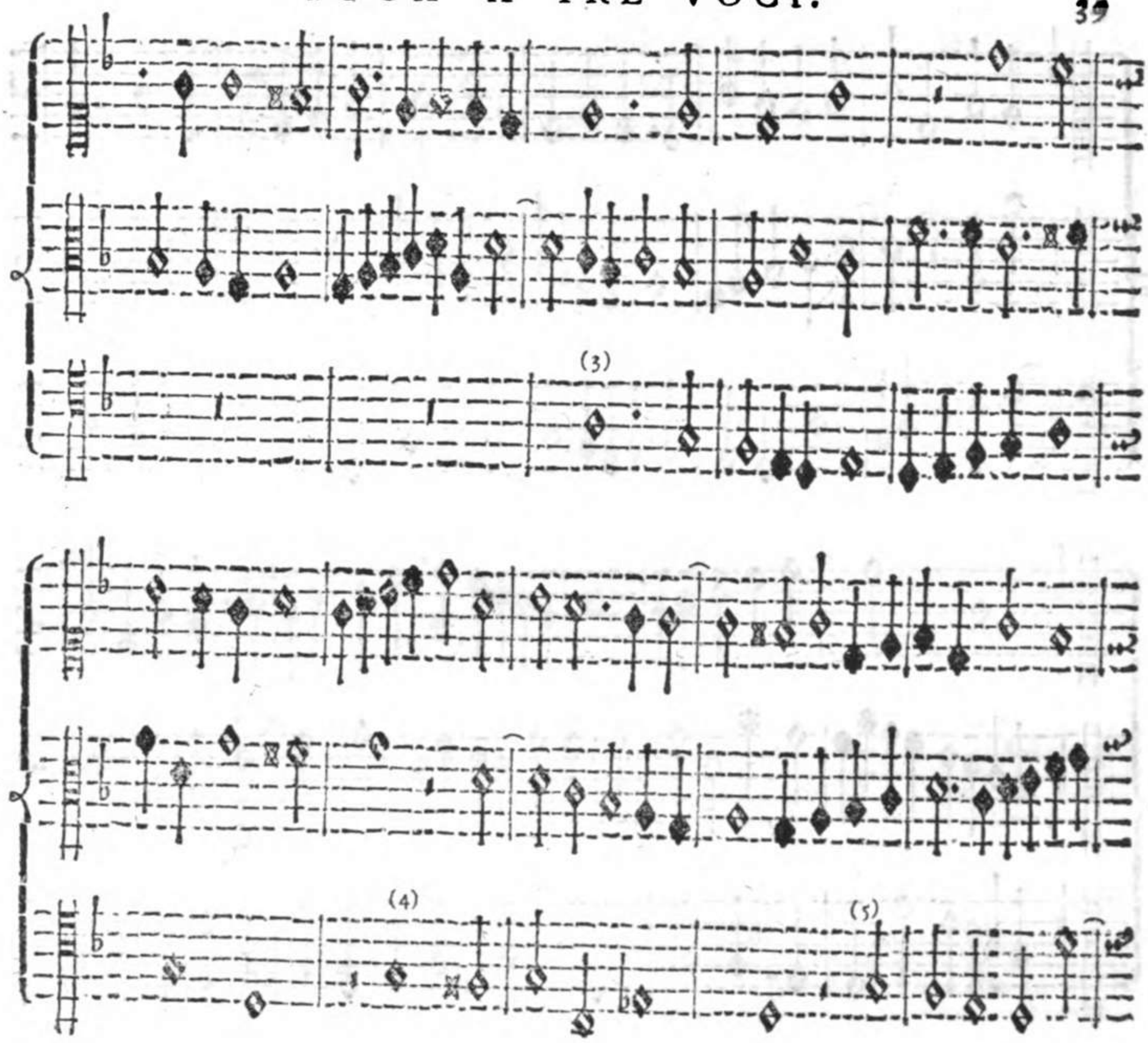
Esempio III.

Del sopraccennato Cristoforo Piochi.

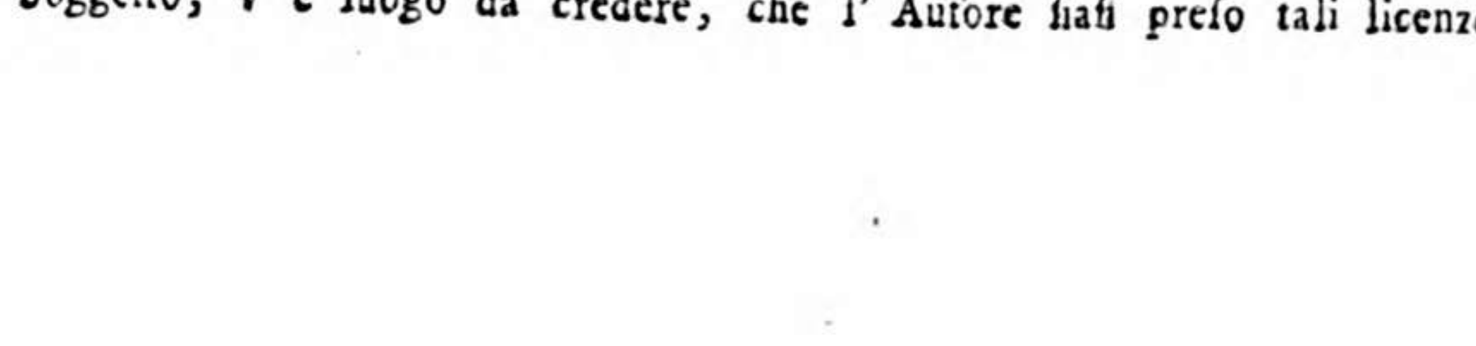


Non è punto inferiore all' espoſto ſecondo Esempio queſto terzo, eſſendo compoſto e condotto con egual maeſtrìa, e artificio. Diſcende dalla Quinta del Tuono alla Fondamentale di *D la ſol re*, ſopra della quale è compoſto queſto Soggetto prodotto al Num. (1), e la Riſpoſta al Num. (2); dalla Fondamentale diſcende, non già alla Quinta del Tuono, ma bensì alla Quinta ſotto, che viene ad eſſere Quarta del Tuono; onde queſta Fuga ſi dimoſtra eſſere in tutte le ſue Parti *Reale*, e non già

del



del Tuono, perchè, ogniqualvolta doveſſe eſſer *del Tuono*, converrebbe che la Riſpoſta (a cui per lo più ſpetta a determinare la qualità della Fuga) foſſe del ſeguente tenore:

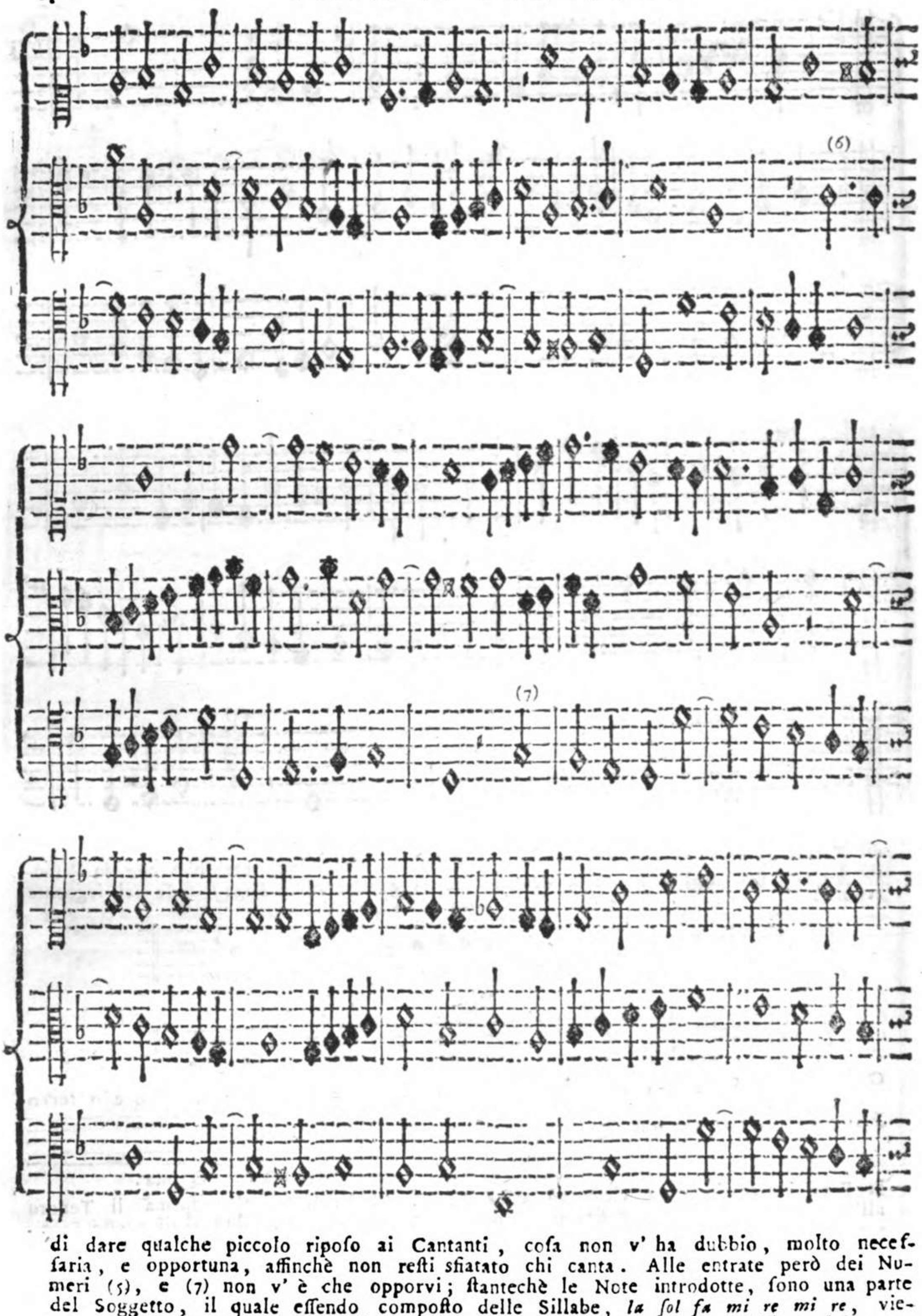


Onde eſſendo compoſte, ed unite aſſieme la Propoſta, e la Riſpoſta di queſto terzo Eſempio, che formano due Quinte, le quali ſono:

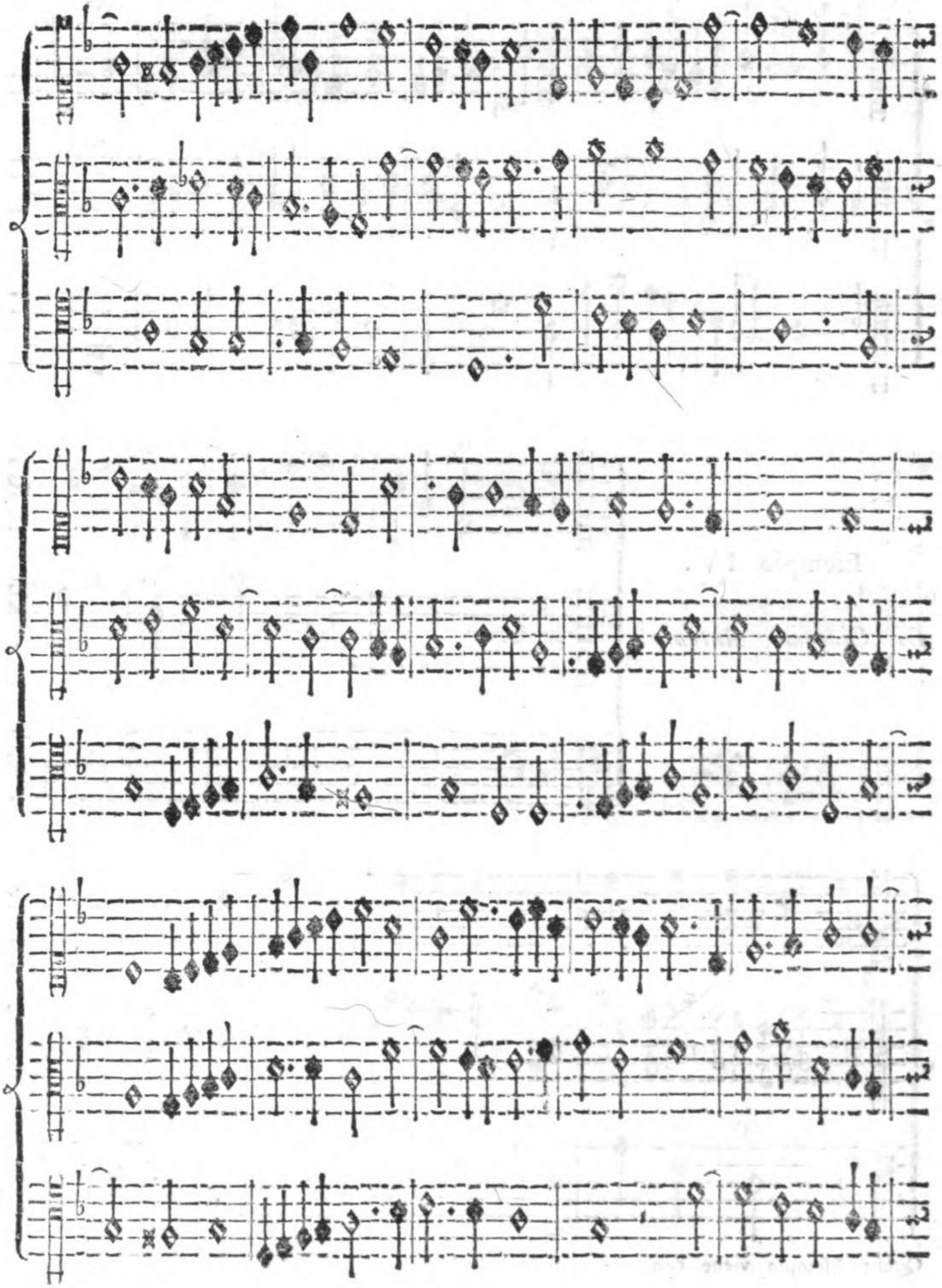
Quinta. Quinta.

la Fuga in conſeguenza viene ad eſſer *Reale*. Al Num. (3) s' uniforma il Tenore all' Ottava ſotto alla Propoſta del Soprano. Accade in quattro luoghi di queſto Eſempio, quanto abbiamo avvertito nel primo antecedente a tre; imperocchè al Num. (4) il Tenore, dopo la Pauſa del valore di una Minima, rientra con Note aliene dal propoſto Soggetto; così pure al Num. (5) fanno l' iſteſſo il Tenore, e il Contralto al Num. (6), e di nuovo al Num. (7) il Tenore. Per la qual coſa rifletter deve il Giovane Compoſitore, come l' entrate de' Num. (4), e (6), eſſendo affatto aliene dal Soggetto, v' è luogo da credere, che l' Autore ſiaſi preſo tali licenze, a fine

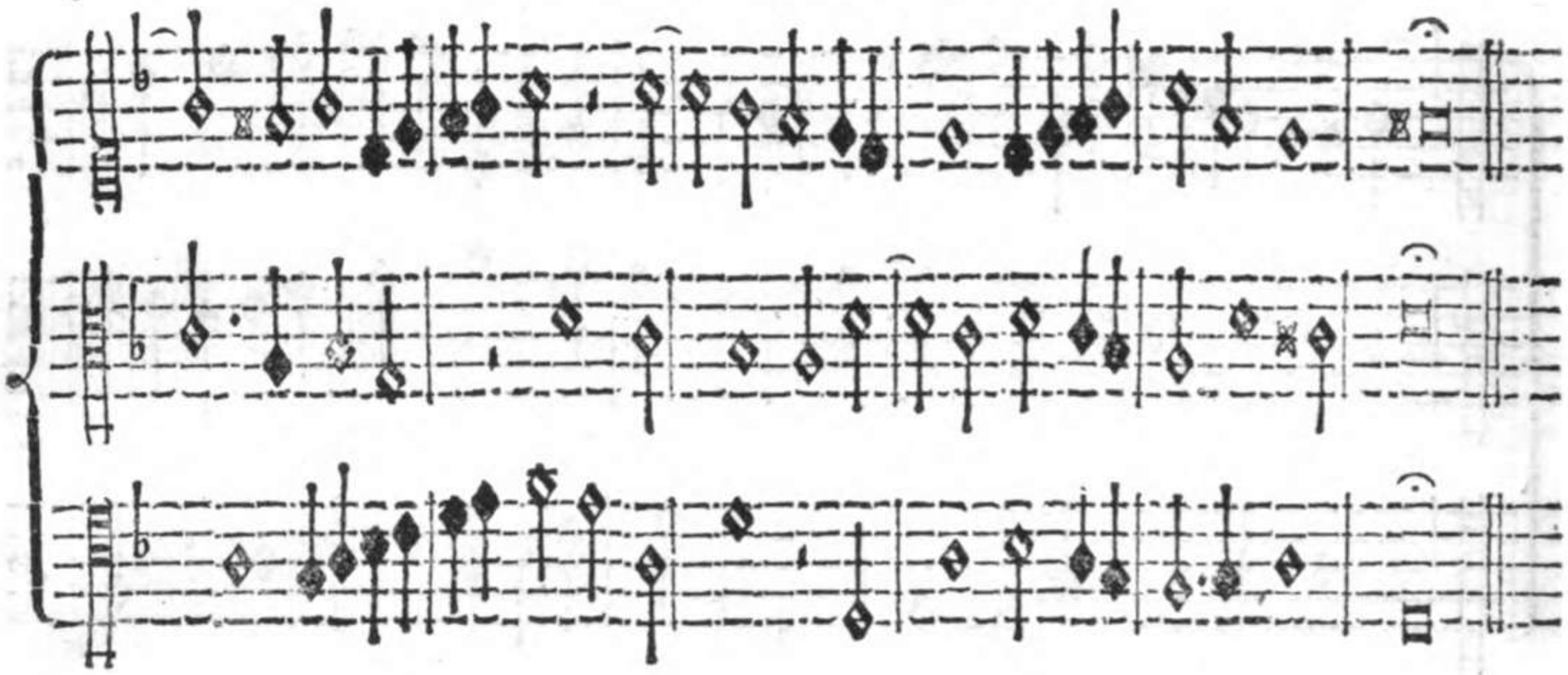
di



di dare qualche piccolo ripoſo ai Cantanti, coſa non v' ha dubbio, molto neceſſaria, e opportuna, affinchè non reſti ſfiatato chi canta. Alle entrate però dei Numeri (5), e (7) non v' è che opporvi; ſtantechè le Note introdotte, ſono una parte del Soggetto, il quale eſſendo compoſto delle Sillabe, *la ſol fa mi re mi re*, viene con le Note indicate ai ſopraddetti Numeri, *ſol fa mi re*, a uniformarſi in gran parte alle Sillabe del propoſto Soggetto, ora variando le Figure, ora diverſamente diſpo-

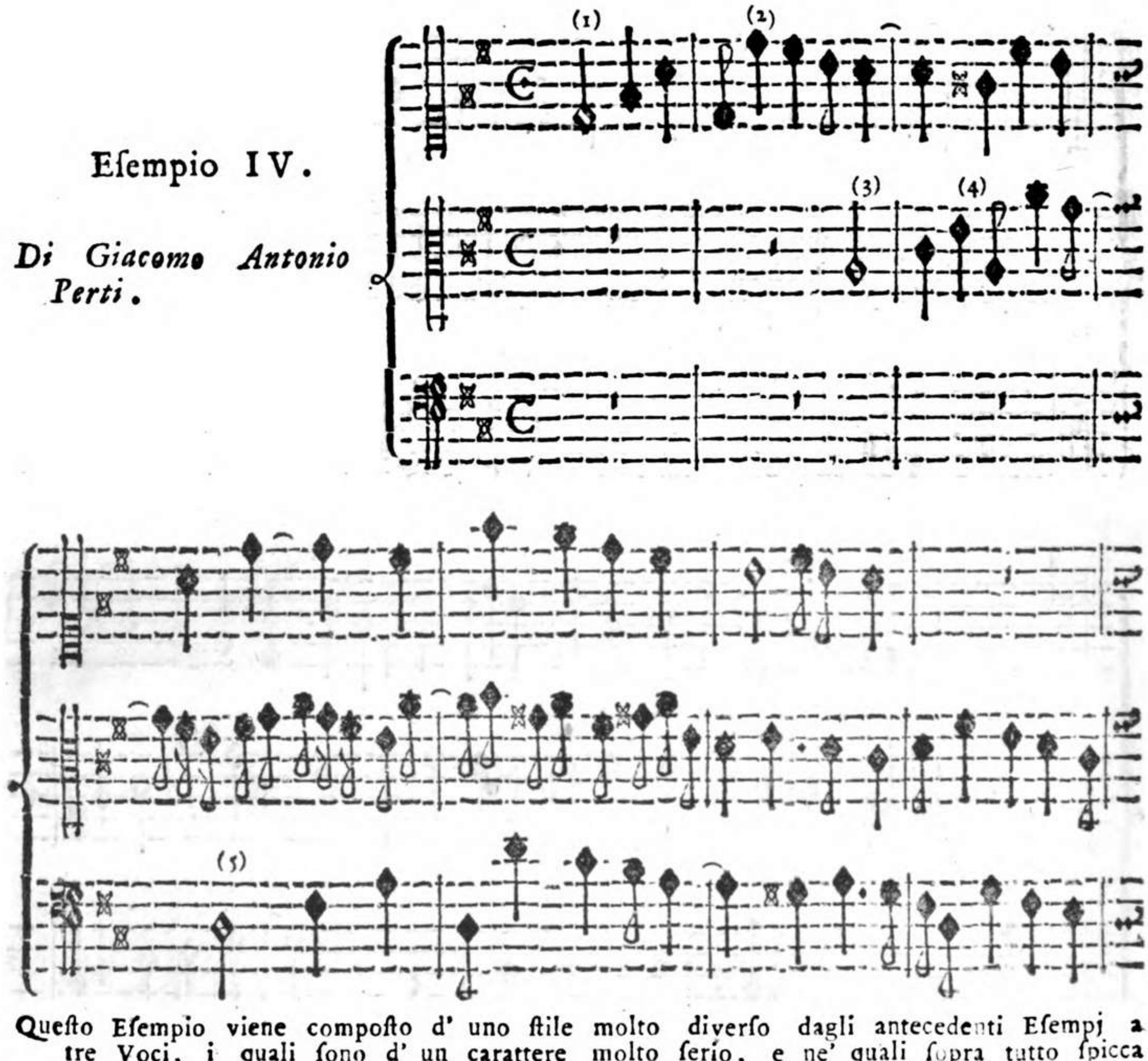


diſponendole, o *contro battuta*, o con *Sincopa*; ora troncandole in qualche piccola parte, in guiſa tale, che l' Autore ha ridotto al fine il Terzetto, con maneggiare artificioſamente il Soggetto in tutti quei modi, che da quello gli ſono ſtati permeſſi.



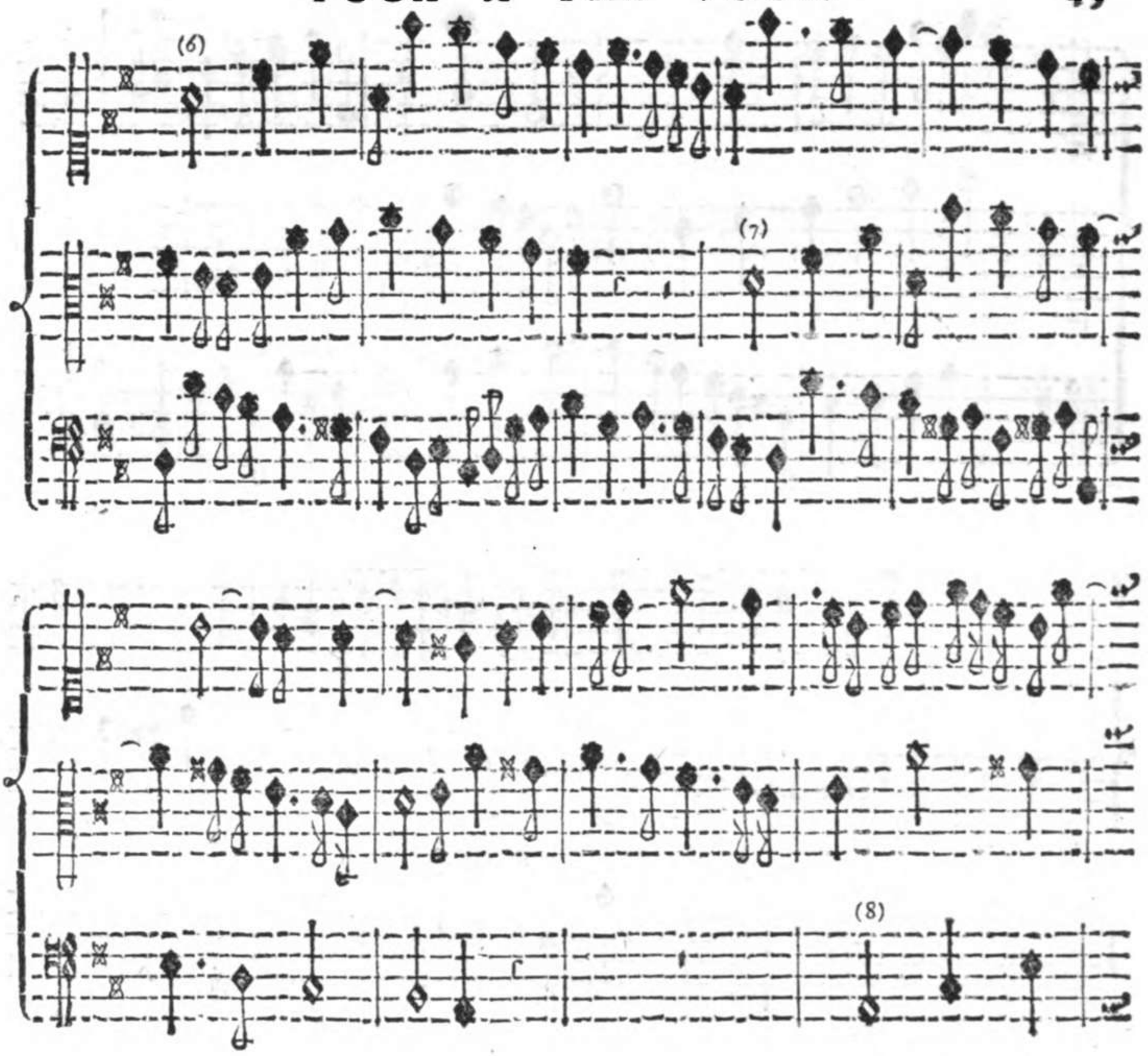
Esempio IV.

Di Giacomo Antonio Perti.

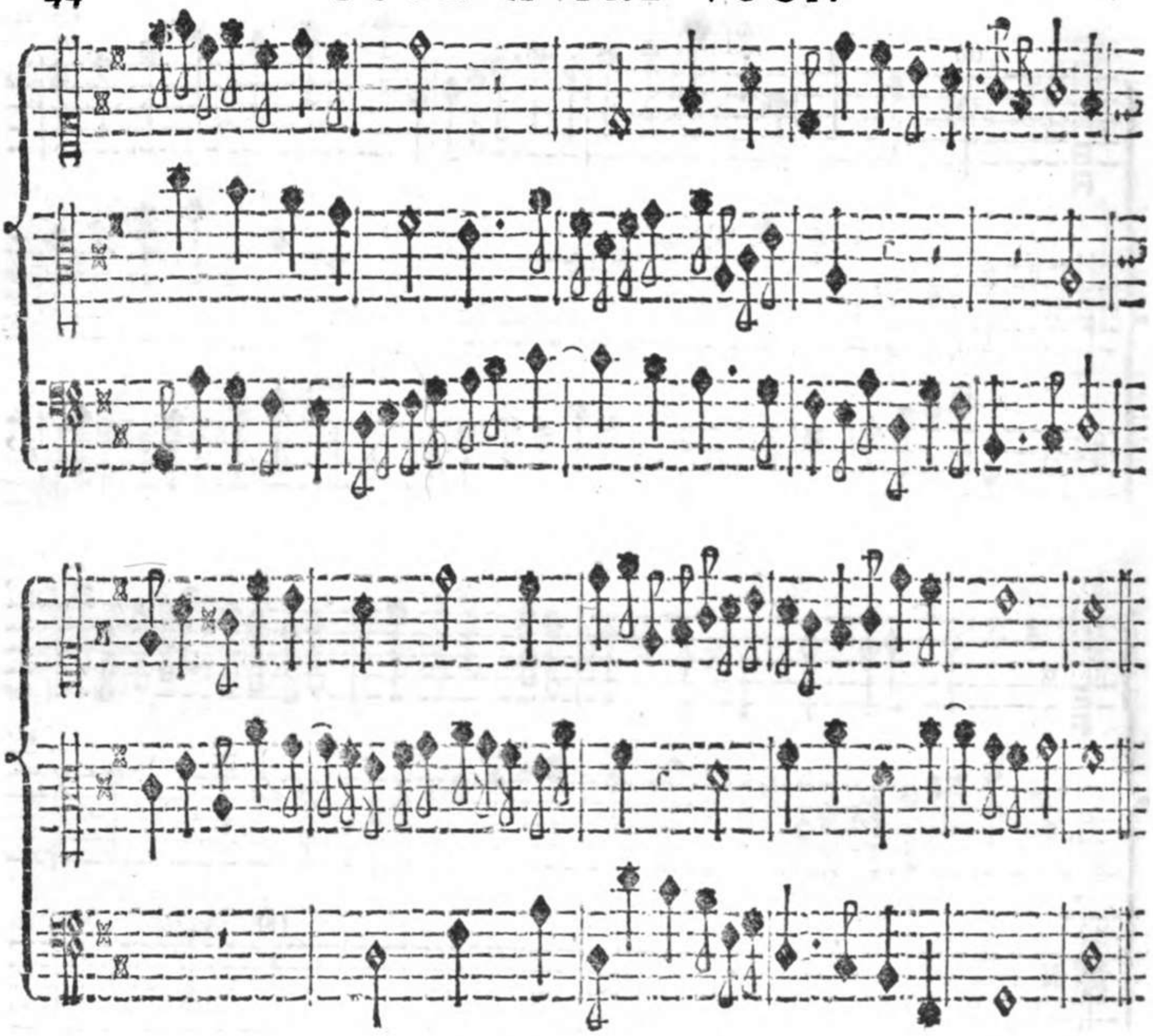


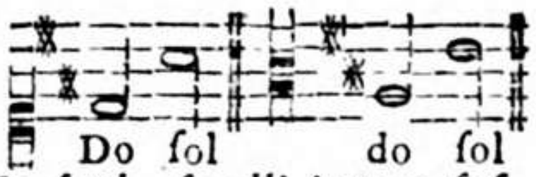
Questo Esempio viene composto d' uno stile molto diverso dagli antecedenti Esempj a tre Voci, i quali sono d' un carattere molto serio, e ne' quali sopra tutto spicca l' Arte. Esso però, abbenchè composto dall' Autore nella sua età avanzata, essendo morto d' anni 95., nulladimeno ci fa conoscere, come egli era disposto a comporre in uno Stile non solo artificioso, ma vivace, e grazioso, e come seppe (secondo le circostanze) uniformarsi moderatamente al buon gusto de' nostri giorni. Da ciò

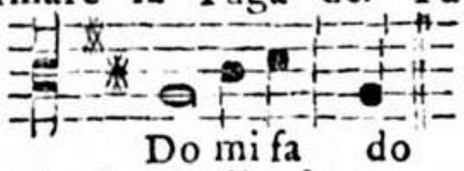
per



per tanto potrà il Giovane Compositore rilevare un' avvertimento di somma importanza, cioè, che essendo egli fondatamente impossessato delle Regole dell' Arte, si troverà anche disposto a comporre in qualsivoglia sorta di Stile, giusta l' universale Assioma, che l' *Arte perfeziona natura*; e siccome la Storia della Musica ci comprova come lo Stile, e il gusto della Musica si è di tempo in tempo mutato, perciò il Compositore, a proporzione che sarà impossessato de' Principj della sua Arte, sempre più sarà disposto a comporre in ogni sorta di Stile. Ritrovasi per tanto composto questo Esempio non solo con tutte le Regole dell' Arte, ma ancora con il buon gusto, e naturalezza, per essere il Soggetto formato di due Parti, l' una segnata al Num. (1), e l' altra al Num. (2). La prima Parte è di un carattere nobile, e grandioso, che su 'l principio stabilisce, e imprime nell' udito la natura del Tuono di *D la sol re* Terza maggiore, e col passare dalla Fondamentale alla Terza, e alla Quinta, poscia da questa ritornando col salto di Quinta alla Fondamentale, rende graziosa la seconda parte del Soggetto, la quale dopo il Salto di Ottava, discende sincopando alla Quinta; ed ecco come il celebre Autore ha saputo fino al fine della sua lunga vita unire il buon gusto all' osservanza esatta delle Regole fondamentali dell' Arte, come in appresso verremo dimostrando. La Proposta del Soggetto segnata coi Numeri (1), e (2) c' indica, come passando per tutti gl' Intervalli Armonici, che sono la Fondamentale del Tuono, Terza, Quinta, e Ottava, viene a stabilire il Tuono di *D la sol re* Terza maggiore, le di cui Sillabe sono *Do mi sol fa*, che sono della *Proprietà di natura grave* trasportata un Tuono più alto; poscia con la seconda parte del Soggetto Sincopata segnata al Num. (2) discende all' *A la mi re* Quinta del Tuono, e dà campo a introdurre la Risposta del Contralto al Num. (3), che risponde *realmente* alla



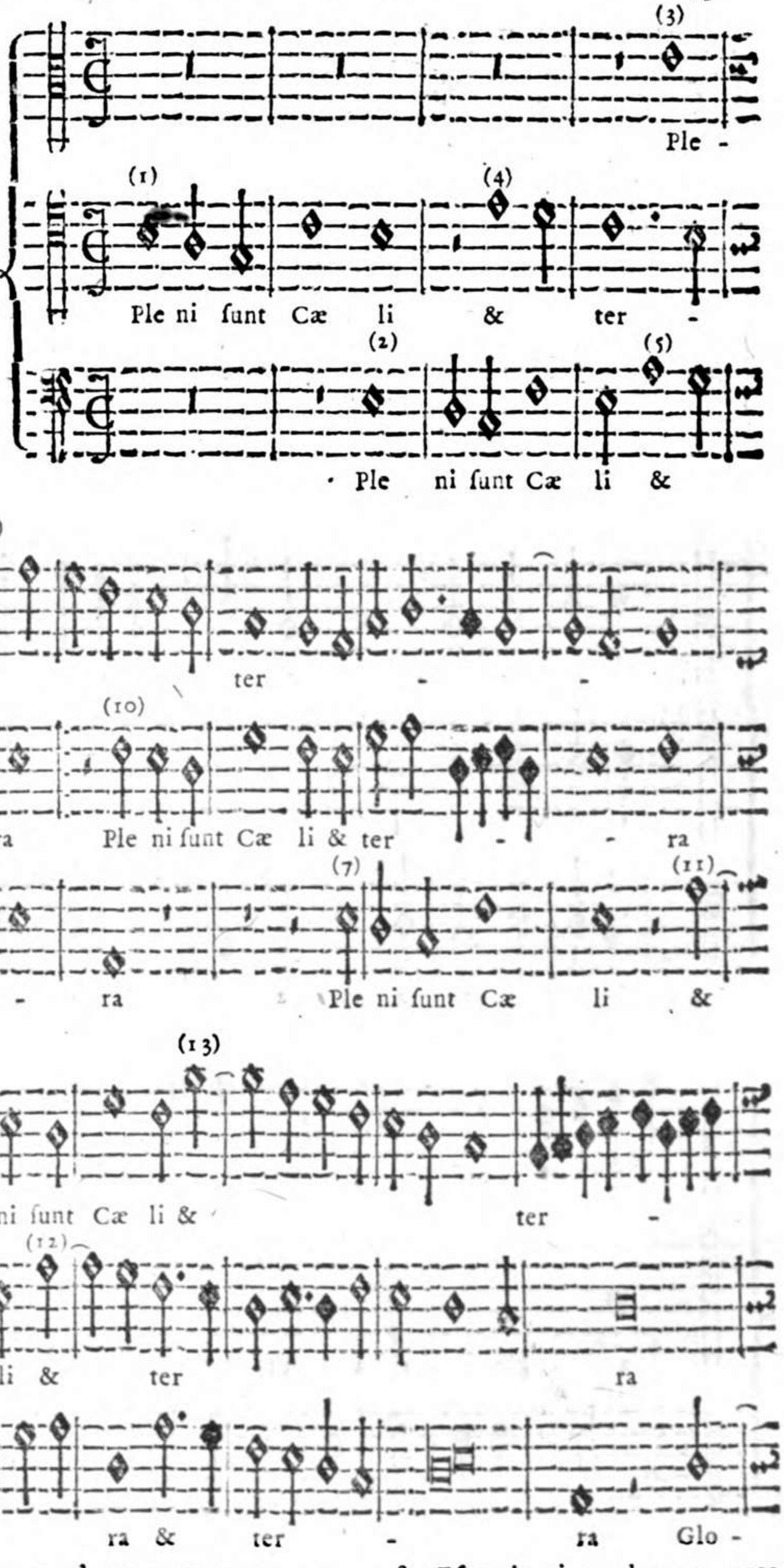
Propoſta; per la qual coſa, eſſendo compoſta di due Quinte, 
Do ſol do ſol

viene perciò a formarſi una Fuga, non *del Tuono*, ma *Reale*: In fatti, ſe all' Autore foſſe piaciuto di formare la Fuga del Tuono, faceva duopo, che la Riſpoſta foſſe del ſeguente tenore: 
Do mi fa do
ma ognuno ben vede quanto ingrata, e ſpiacevole eſſa rieſce, perdendo quella forza, e nobiltà, che è il pregio ſingolare della prima parte di queſto Soggetto. Egli è bensì vero, che tal Riſpoſta dell' Autore viene ad eſſere fuori de' limiti del Tuono Fondamentale di *D la ſol re*, ſtantechè al Num. (4) tocca la Corda di *E la mi*, la quale, eſſendo Quinta dell' *A la mi re*, viene a diſtruggere il Tuono Fondamentale di *D la ſol re*. Ma quì convien riflettere, che lo Stile di queſto Terzetto (non eſſendo a Cappella, per ſentimento di alcuni paſſati Maeſtri richiede l' oſſervanza eſatta del Tuono) accorda qualche licenza, la quale, ogniqualvolta non deformi la Compoſizione, ſiamo forzati ad ammettere, a tenore di quanto ſi è notato nella Prima Parte di queſto Eſemplare alla pag. xxxii. Proſegue l' Autore queſta Compoſizione Roveſciando ai Num. (6), (7), e (8) il Soggetto in ciaſcuna delle tre Parti; Avrebbe potuto, non v' ha dubbio l' Autore ſul fine di queſta Fuga formare *lo Stretto*, ma ſiccome ſarebbe riuſcito non poco difficoltoſo da eſeguirſi, e l' Autore era di tal finezza di guſto, e talmente inclinato alla chiarezza, che non ſoffriva nelle ſue Compoſizioni alcun paſſo, che foſſe forzato, e non foſſe naturale; perciò ha creduto meglio l' aſtenerſene, e in queſto modo ha condotto lodevolmente al fine queſto Terzetto.

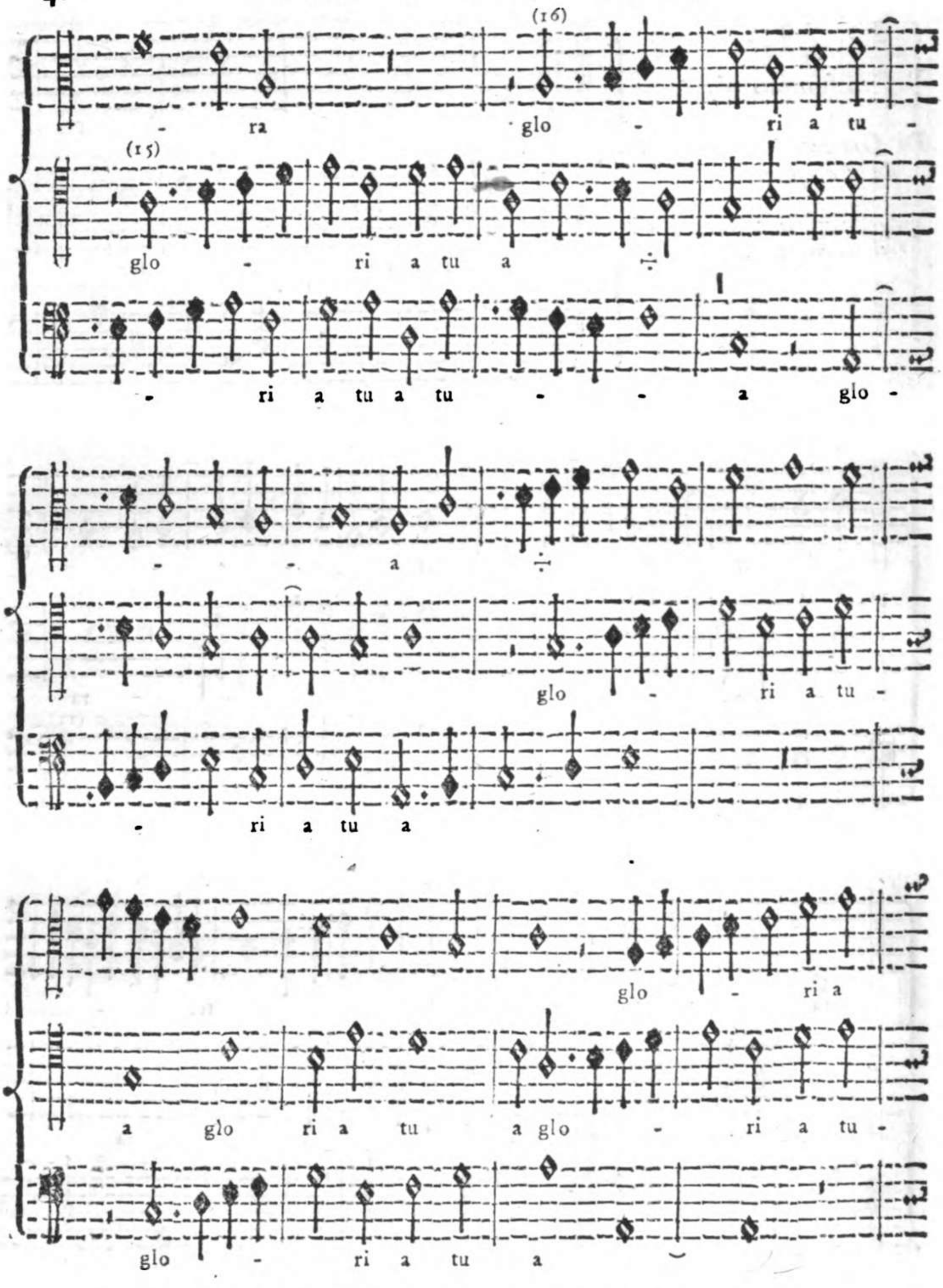
Esempio V.

Di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina.

Estratto dalla Messa terza a 5. Voci del lib. 4.

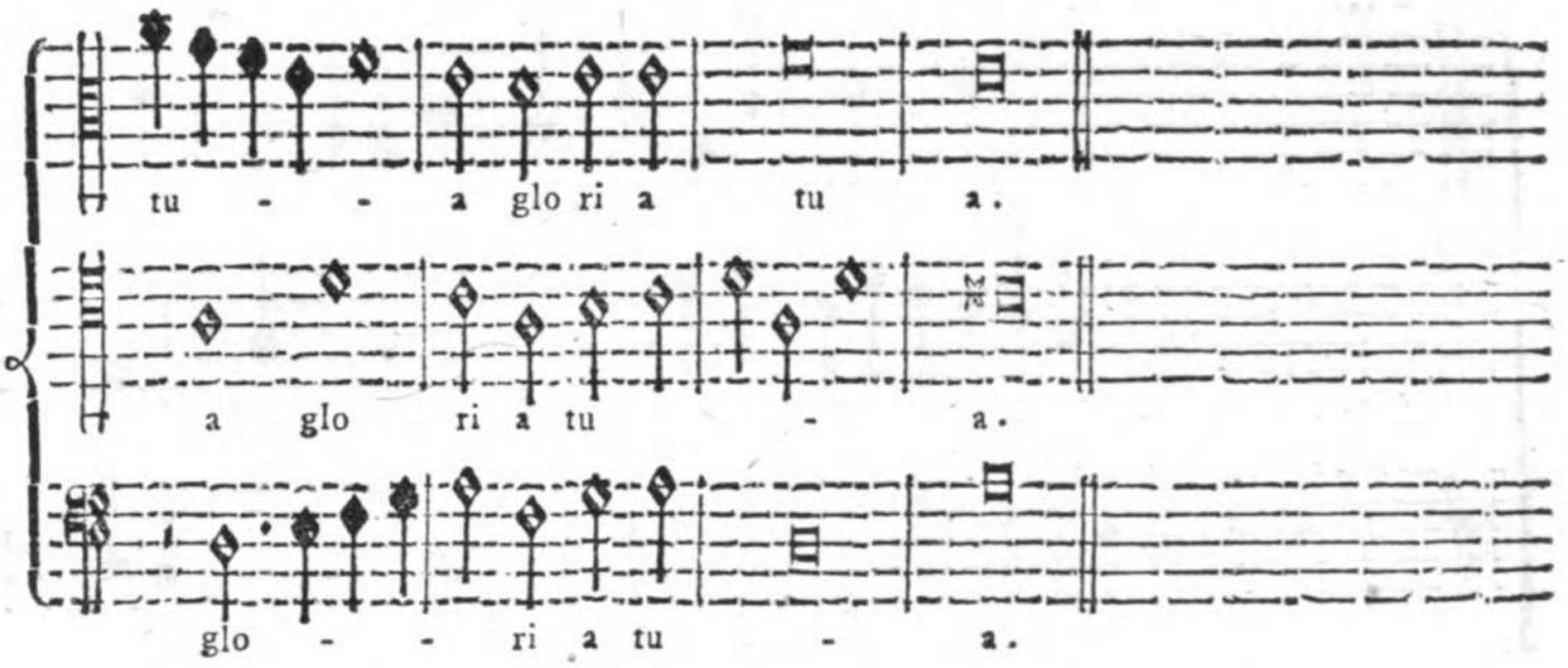


La diversità dello Stile dell' antecedente paragonato con questo Esempio ci conduce a porre sotto gli occhi de' Giovani Compositori gli Artificj singolari, con' i quali è stato composto dall' Autore, e nell' istesso tempo a dimostrar loro, come in ogni Stile si possa giungere alla perfezione. Tre sono i Soggetti proposti in questo Esempio, il primo sopra le paro-



parole: *Pleni ſunt Cœli*; l' altro: *Et terra*; e il terzo: *gloria tua*. Il primo ſegnato al Num. (1) (eſſendo la Compoſizione del Terzo Tuono) dà principio nella Quinta dell' E la mi fondamentale del Tuono, che è b mi; e il Baſſo al Num. (2) col Contralto al Num. (3) riſpondono nella Fondamentale, e nell' Ottava del Tuono. Propo-

ne

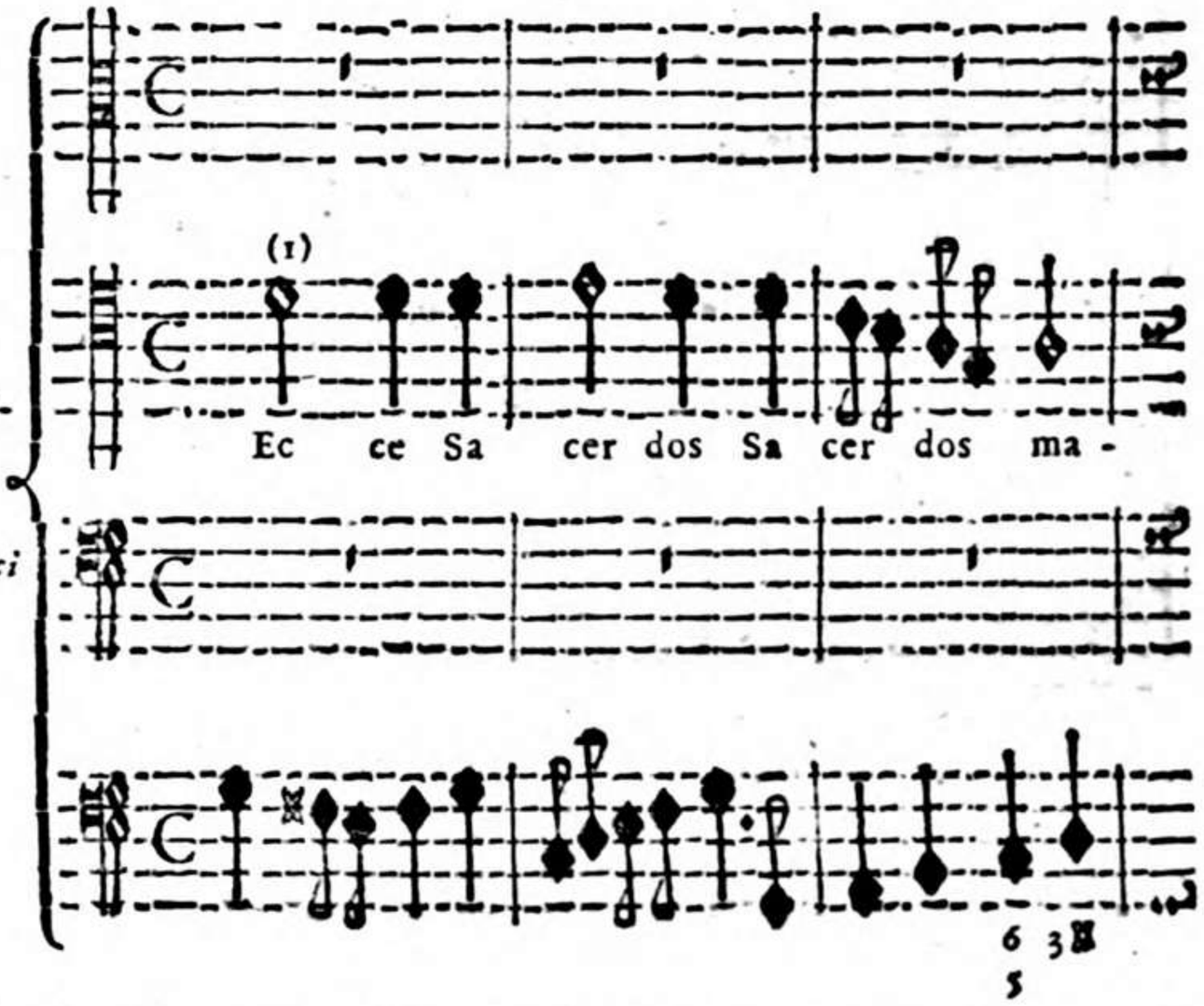


ne poſcia l' iſteſſo Tenore in *E la mi* il ſecondo Soggetto al Num. (4), cui riſpondono in *A la mi re* Quarta del Tuono il Baſſo, e il Contralto ai Numeri (5), e (6); poſcia ognuna delle tre Parti ripiglia nell' iſteſſa Corda ai Numeri (7), (8), e (9) il primo Soggetto ſenza Roveſciarlo, affinchè non s' eſca, maſſime dal Contralto, fuori delle Corde del Terzo Tuono, a riſerva del Tenore, che al Num. (10) ripiglia il Soggetto in *C ſol fa ut* Seſta del Tuono di E la mi. Vien pure ripigliato il ſecondo Soggetto ai Numeri (11), (12), e (13), ſin tanto che il Baſſo al Num. (14) propone il terzo Soggetto, a cui riſpondono ai Numeri (15), e (16) il Tenore, e il Contralto, il qual terzo Soggeto, variando le Corde, vien condotto ſino al fine del Terzetto. Riſaltano in eſſo la ſtretta unione delle Parti, e l' artificioſa teſſitura, e naturale loro condotta, che a' giorni noſtri ſi rende quaſi affatto inimitabile.

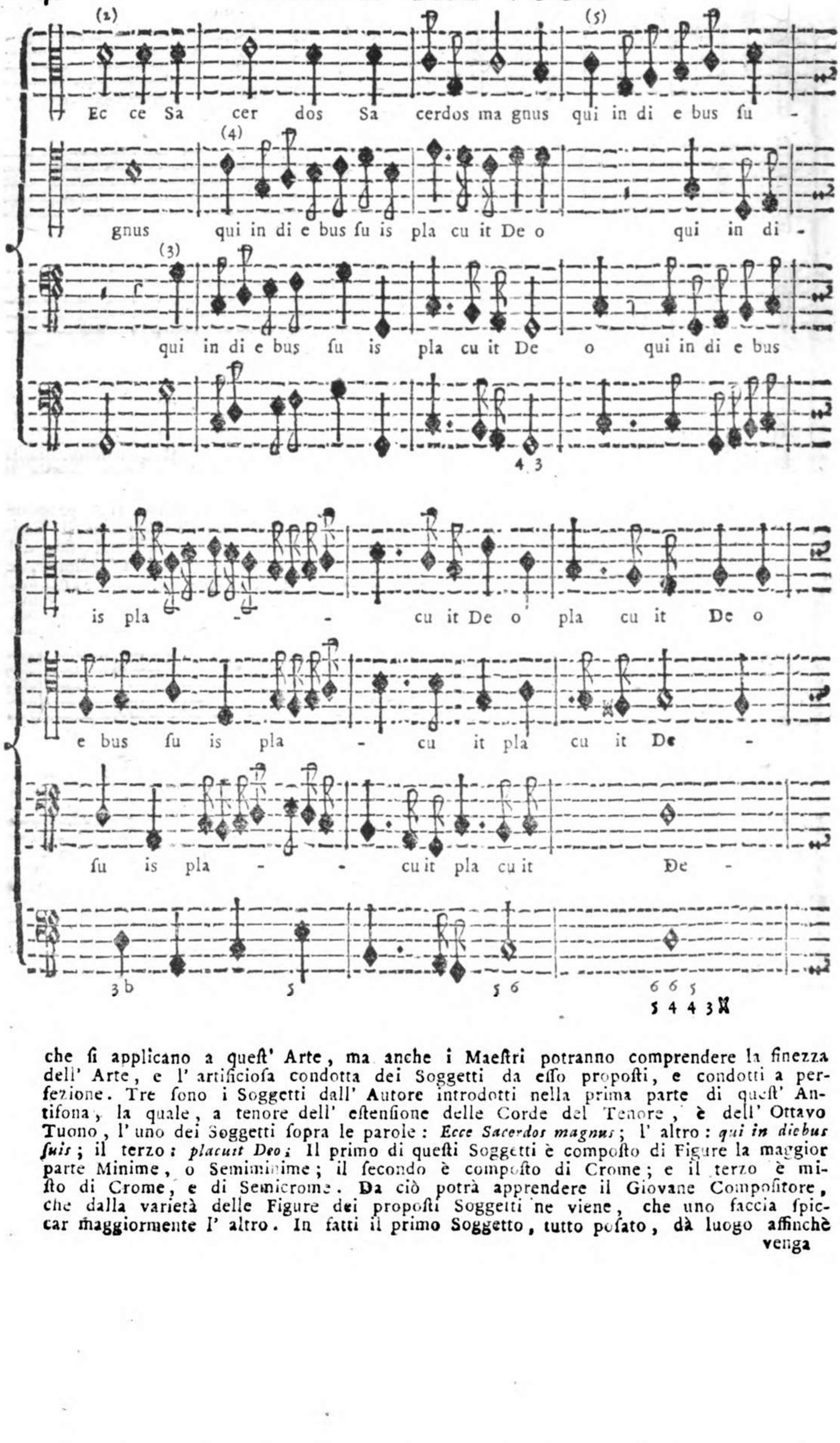
Eſempio VI.

Di Franceſco Foggia Romano.

Eſtratto dai Mottetti a 3. Voci Op. 8.

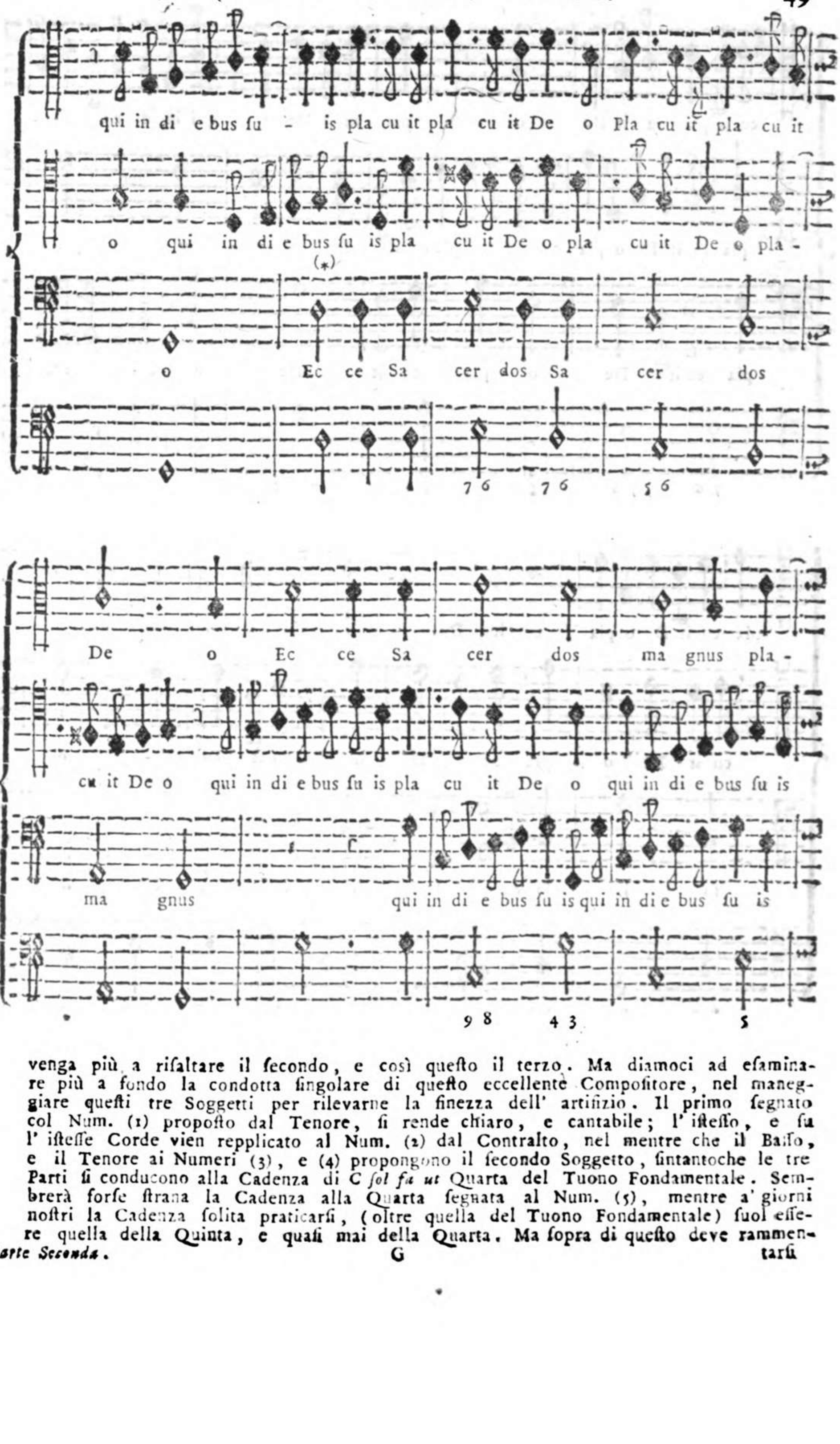


Qual foſſe il valore, e il merito di queſto celebre Maeſtro, che dopo l' aver ſervito nella ſua gioventù le Corti di Baviera, e dell' Arciduca Leopoldo d' Auſtria, ſi portò in Roma, e ſervì nella Baſilica di S. Gioanni Laterano, e di Santa Maria Maggiore, di S. Lorenzo in Damaſo, e in altre riguardevoli Chieſe di quell' inclita Città, facilmente potrà rilevarſi non ſolo da queſto piccolo Saggio, che quì eſpongo, ma ſingolarmente dalle varie Opere da eſſo pubblicate; dalle quali non ſolo i Giovani, che

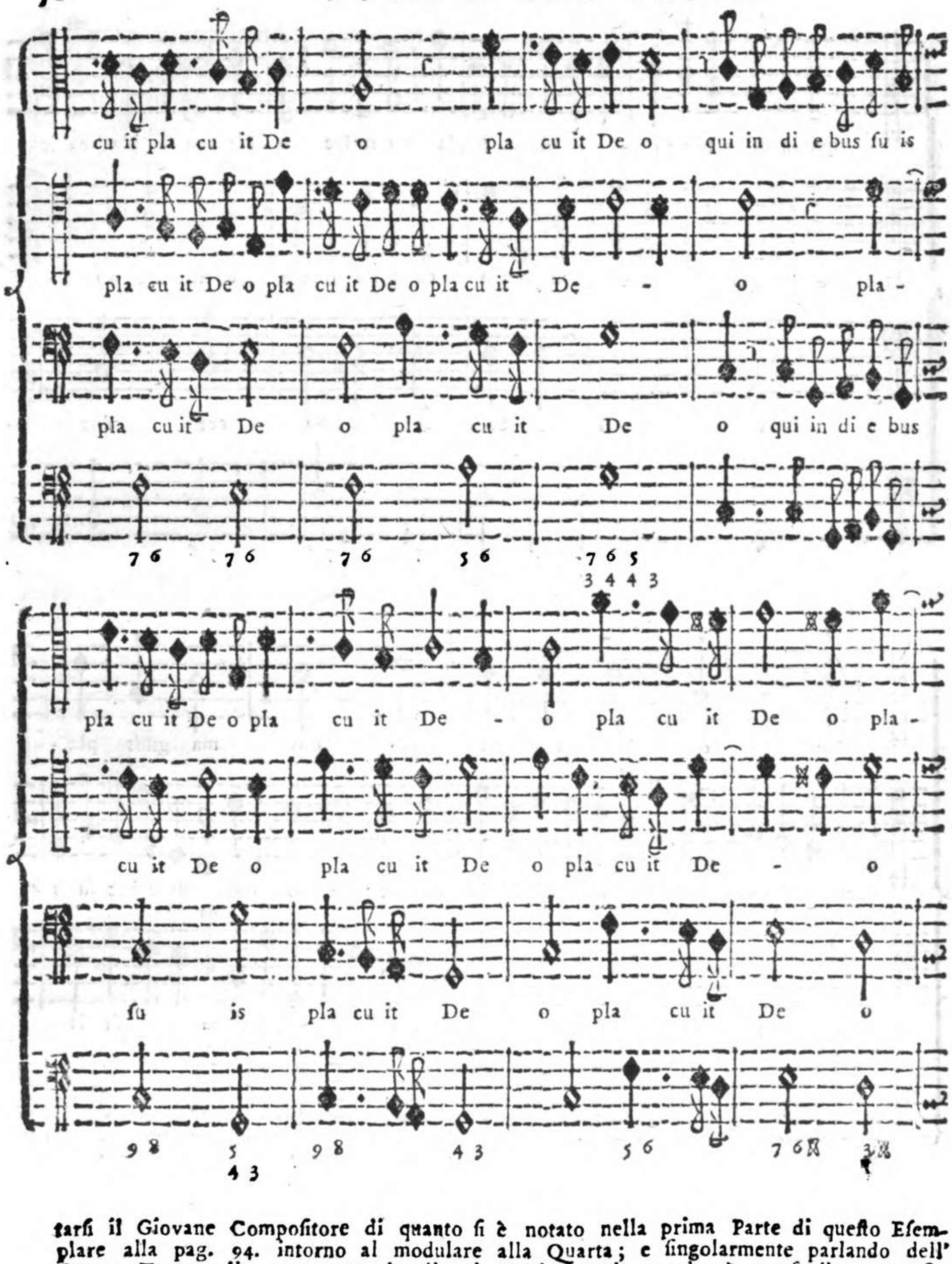


che ſi applicano a queſt' Arte, ma anche i Maeſtri potranno comprendere la finezza dell' Arte, e l' artificioſa condotta dei Soggetti da eſſo propoſti, e condotti a perfezione. Tre ſono i Soggetti dall' Autore introdotti nella prima parte di queſt' Antifona, la quale, a tenore dell' eſtenſione delle Corde del Tenore, è dell' Ottavo Tuono, l' uno dei Soggetti ſopra le parole: *Ecce Sacerdos magnus*; l' altro: *qui in diebus ſuis*; il terzo: *placuit Deo*; Il primo di queſti Soggetti è compoſto di Figure la maggior parte Minime, o Semiminime; il ſecondo è compoſto di Crome; e il terzo è miſto di Crome, e di Semicrome. Da ciò potrà apprendere il Giovane Compoſitore, che dalla varietà delle Figure dei propoſti Soggetti ne viene, che uno faccia ſpiccar maggiormente l' altro. In fatti il primo Soggetto, tutto poſato, dà luogo affinchè

venga

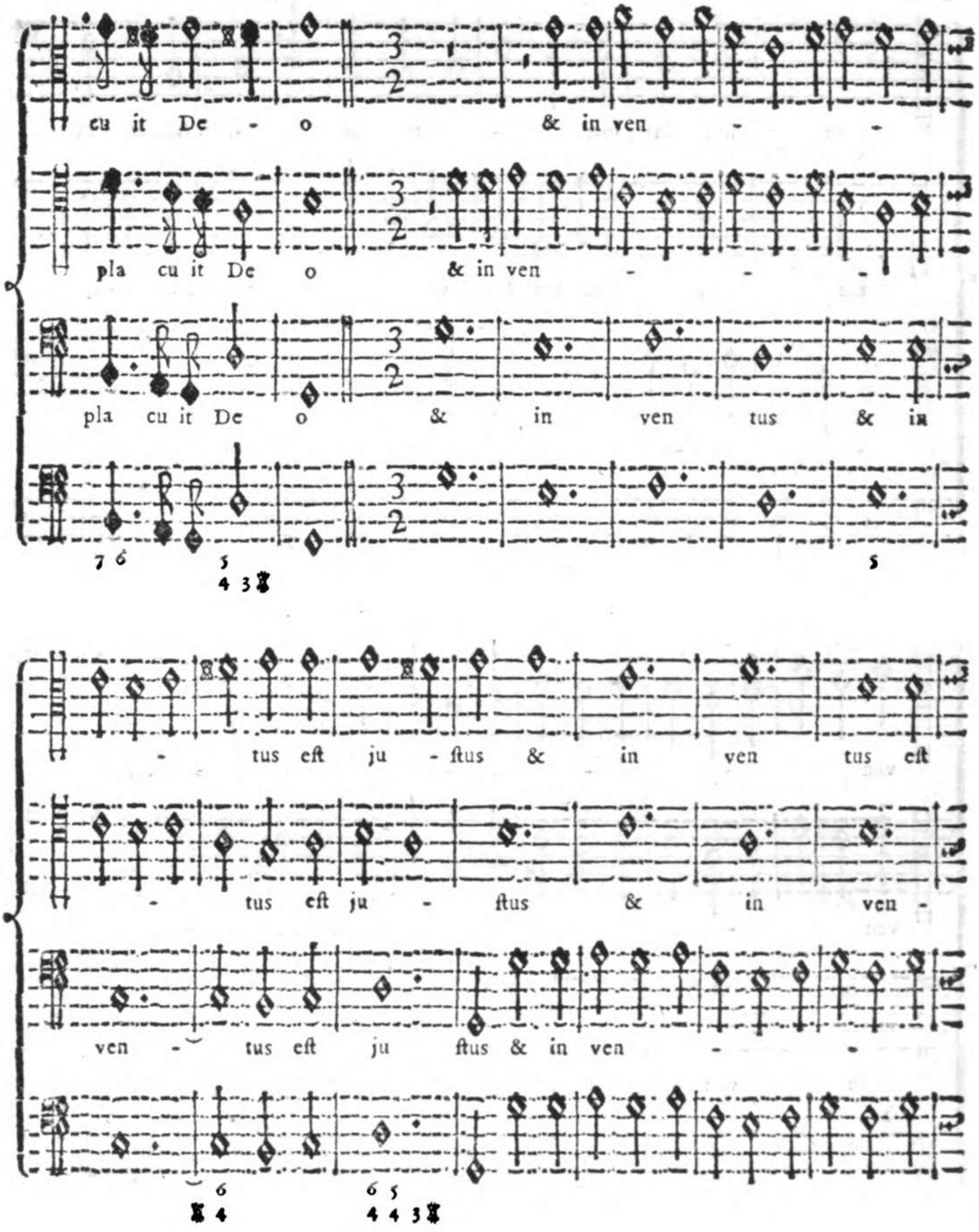


venga più a risaltare il secondo, e così questo il terzo. Ma diamoci ad esaminare più a fondo la condotta singolare di questo eccellente Compositore, nel maneggiare questi tre Soggetti per rilevarne la finezza dell' artifizio. Il primo segnato col Num. (1) proposto dal Tenore, si rende chiaro, e cantabile; l' istesso, e su l' istesse Corde vien repplicato al Num. (2) dal Contralto, nel mentre che il Basso, e il Tenore ai Numeri (3), e (4) propongono il secondo Soggetto, sintantoche le tre Parti si conducono alla Cadenza di C *sol fa ut* Quarta del Tuono Fondamentale. Sembrerà forse strana la Cadenza alla Quarta segnata al Num. (5), mentre a' giorni nostri la Cadenza solita praticarsi, (oltre quella del Tuono Fondamentale) suol essere quella della Quinta, e quasi mai della Quarta. Ma sopra di questo deve rammen-

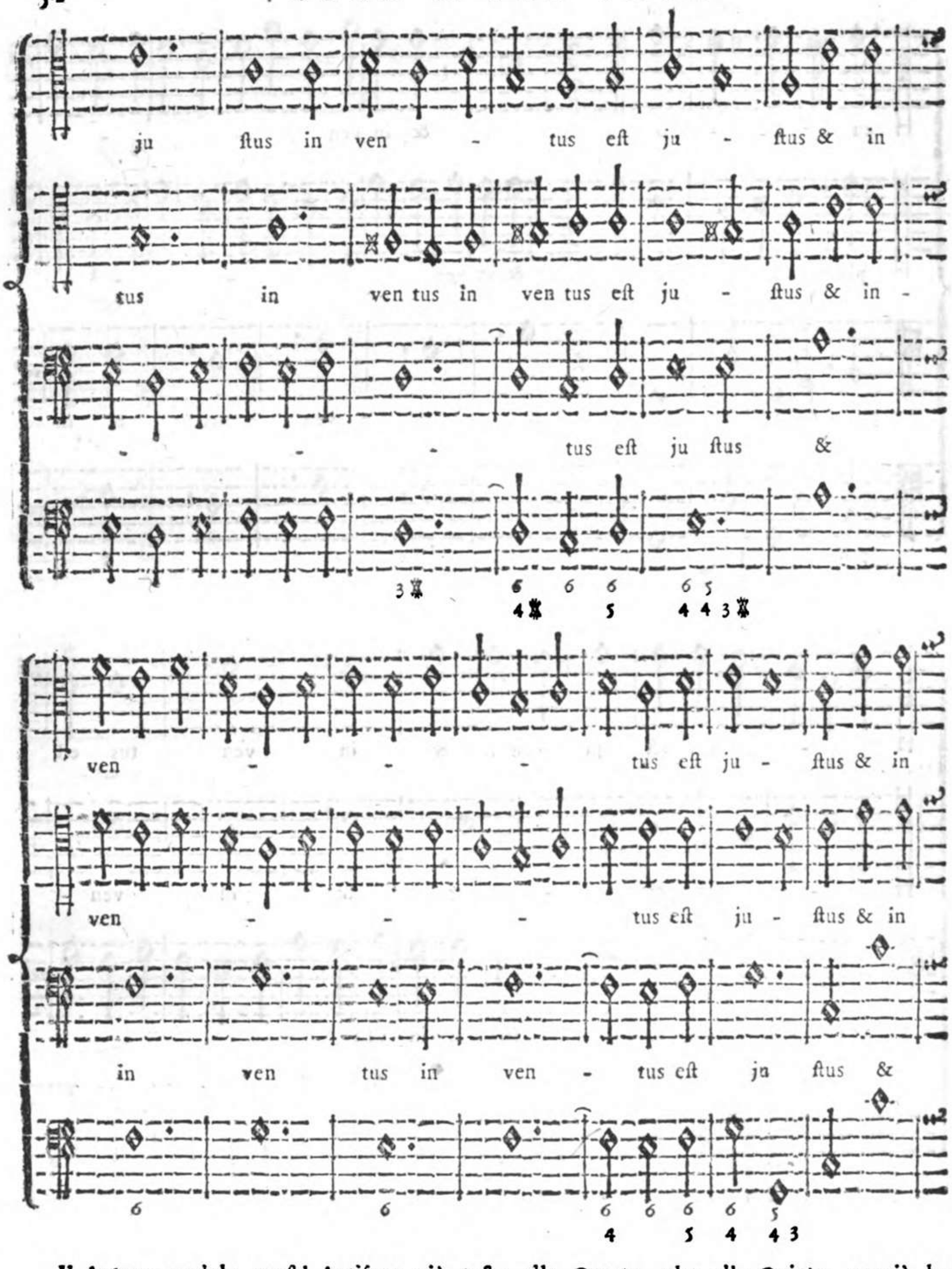


tarſi il Giovane Compoſitore di quanto ſi è notato nella prima Parte di queſto Eſemplare alla pag. 94. intorno al modulare alla Quarta; e ſingolarmente parlando dell' Ottavo Tuono alla pag. 166. la di cui Corda Fondamentale è conſimile a queſto Eſempio. Oltre di che, ſe noi diligentemente eſamineremo la natura, e l' andamento tanto del primo, quanto del ſecondo Soggetto di queſt' Antifona, ſcopriremo che tanto l' uno, quanto l' altro paſſano più frequentemente per le Corde di *C ſol fa ut* Quarta del Tuono, che di *D la ſol re* di lui Quinta; e non oſtante che il ripiglio del primo Soggetto fatto dal Baſſo indicato all' Aſteriſco (*) ſia in *D la ſol re* Quinta del Tuono, che deve eſſer accompagnata con Terza maggiore, perchè, eſſendo

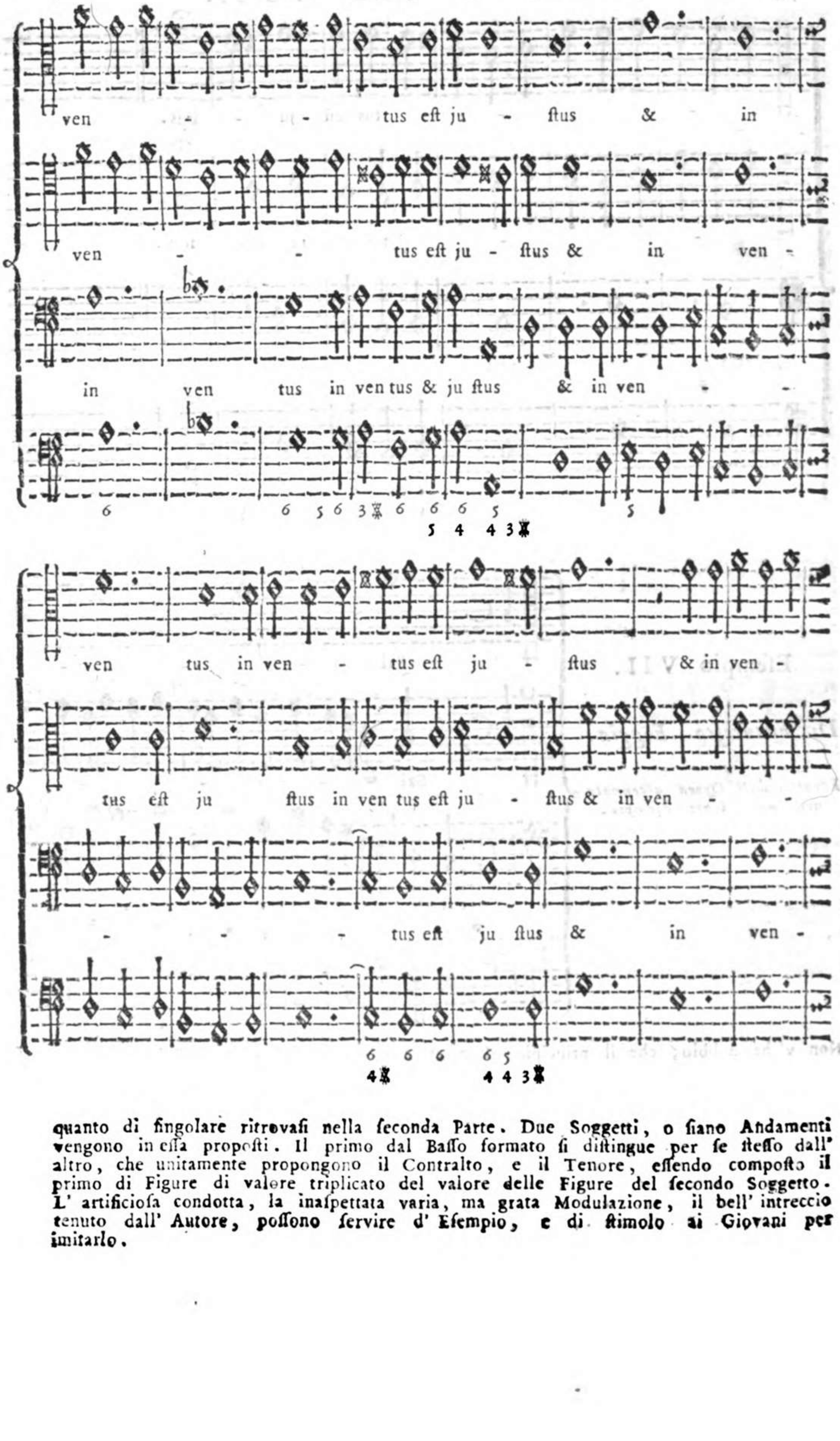
Set-



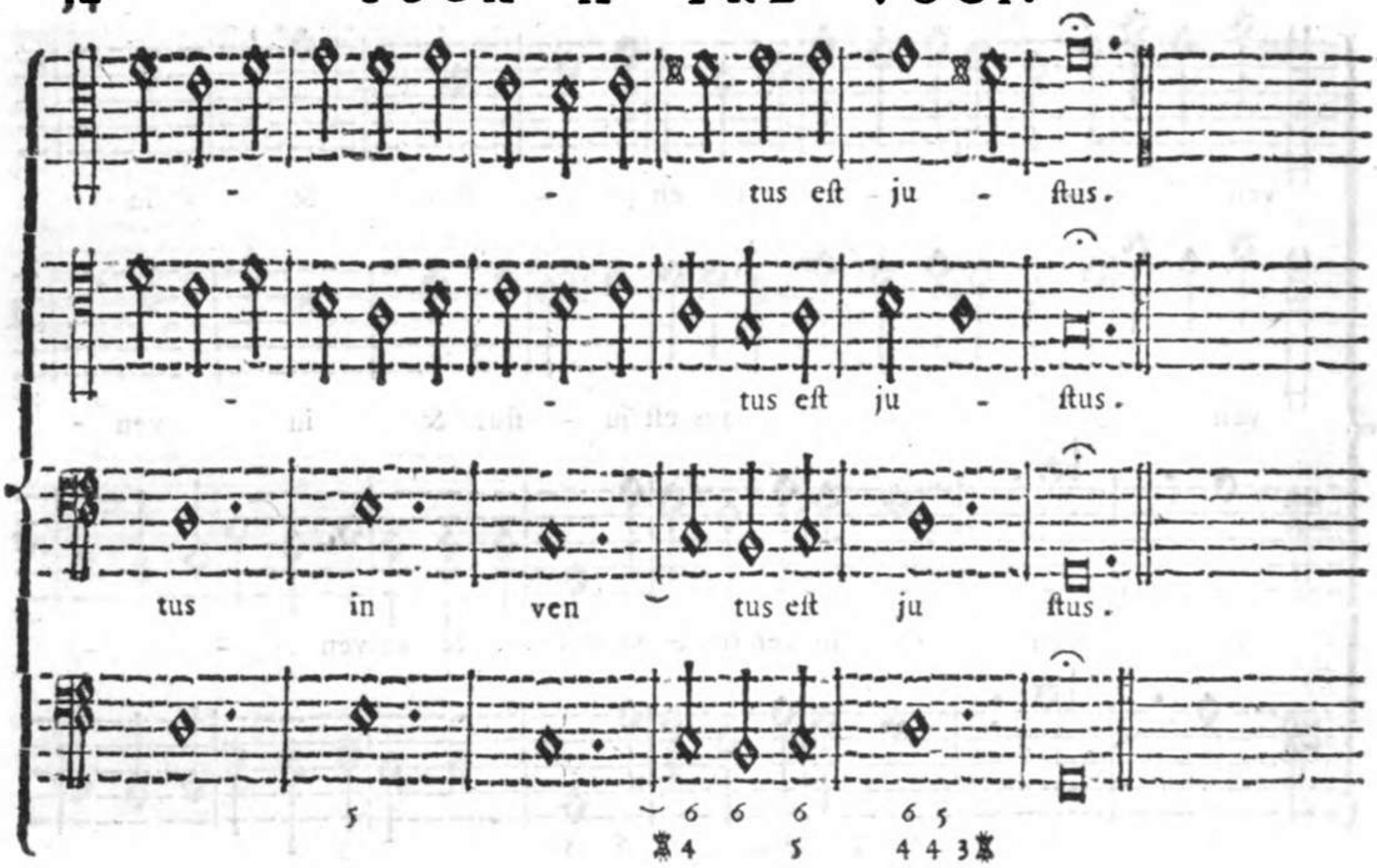
Settima del Tuono, di ſua natura deve eſſer maggiore; tuttavia perſuaſo l' Autore, che la Settima dell' Ottavo Tuono di Canto fermo è per ſe ſteſſa minore, come ſi è dimoſtrato parlando dell' Ottavo Tuono alla pag. 180. nella prima Parte di queſto Eſemplare, perciò egli ha accompagnata la prima Nota del ripiglio del Baſſo, che è *D la ſol re* più toſto con Terza minore, che maggiore; e ſe per ragione del Contrappunto in alcune circoſtanze ha dato il ♮ al *F fa ut*, ciò ha praticato lodevolmente, inſegnandoci il modo di unire la natura del Canto fermo con quella del Canto figurato, che in queſta circoſtanza ſono diverſe. In oltre ſiccome



I' Autore modula queſt' Antifona più toſto alla Quarta, che alla Quinta, perciò ha avuta l' avvertenza per lo più di uſare il *F fa ut* naturale, e ſenza ♯, perchè eſſendo *F fa ut* Quarta di *C ſol fa ut*, deve eſſer naturale, e non mai alterato, ſe non uel caſo, che la modulazione paſſi nel Tuono di *G ſol re ut*, di cui eſſendo Settima, neceſſariamente nel Contrappunto deve eſſer maggiore. Rimetto al Giovane Compoſitore il rilevare in queſta prima parte dell' Antifona il vario intreccio artificioſo dei tre Soggetti dal celebre Autore propoſti, e paſſo a indicare brevemente quan-



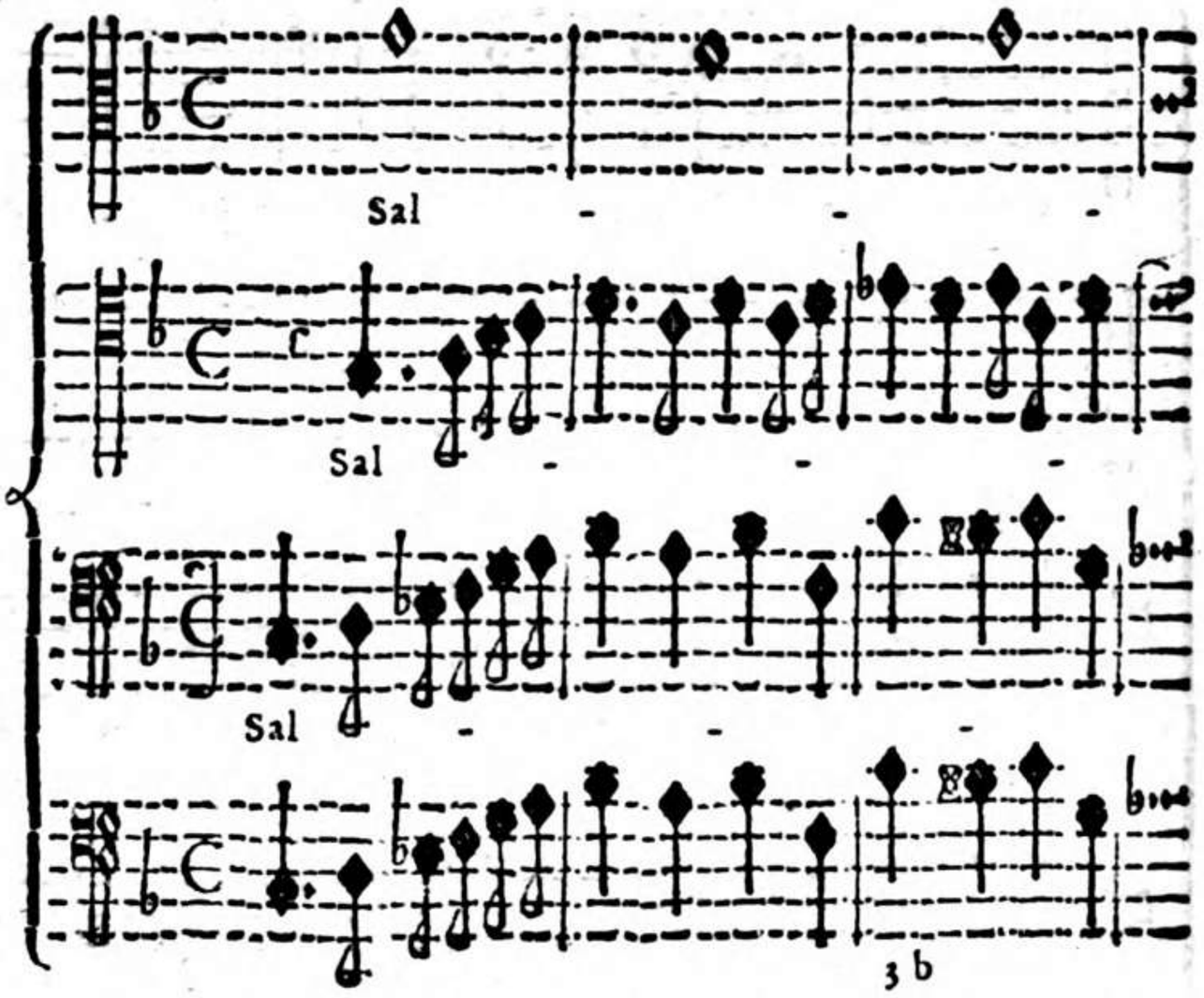
quanto di ſingolare ritrovaſi nella ſeconda Parte. Due Soggetti, o ſiano Andamenti vengono in eſſa propoſti. Il primo dal Baſſo formato ſi diſtingue per ſe ſteſſo dall' altro, che unitamente propongono il Contralto, e il Tenore, eſſendo compoſto il primo di Figure di valore triplicato del valore delle Figure del ſecondo Soggetto. L' artificioſa condotta, la inaſpettata varia, ma grata Modulazione, il bell' intreccio tenuto dall' Autore, poſſono ſervire d' Eſempio, e di ſtimolo ai Giovani per imitarlo.



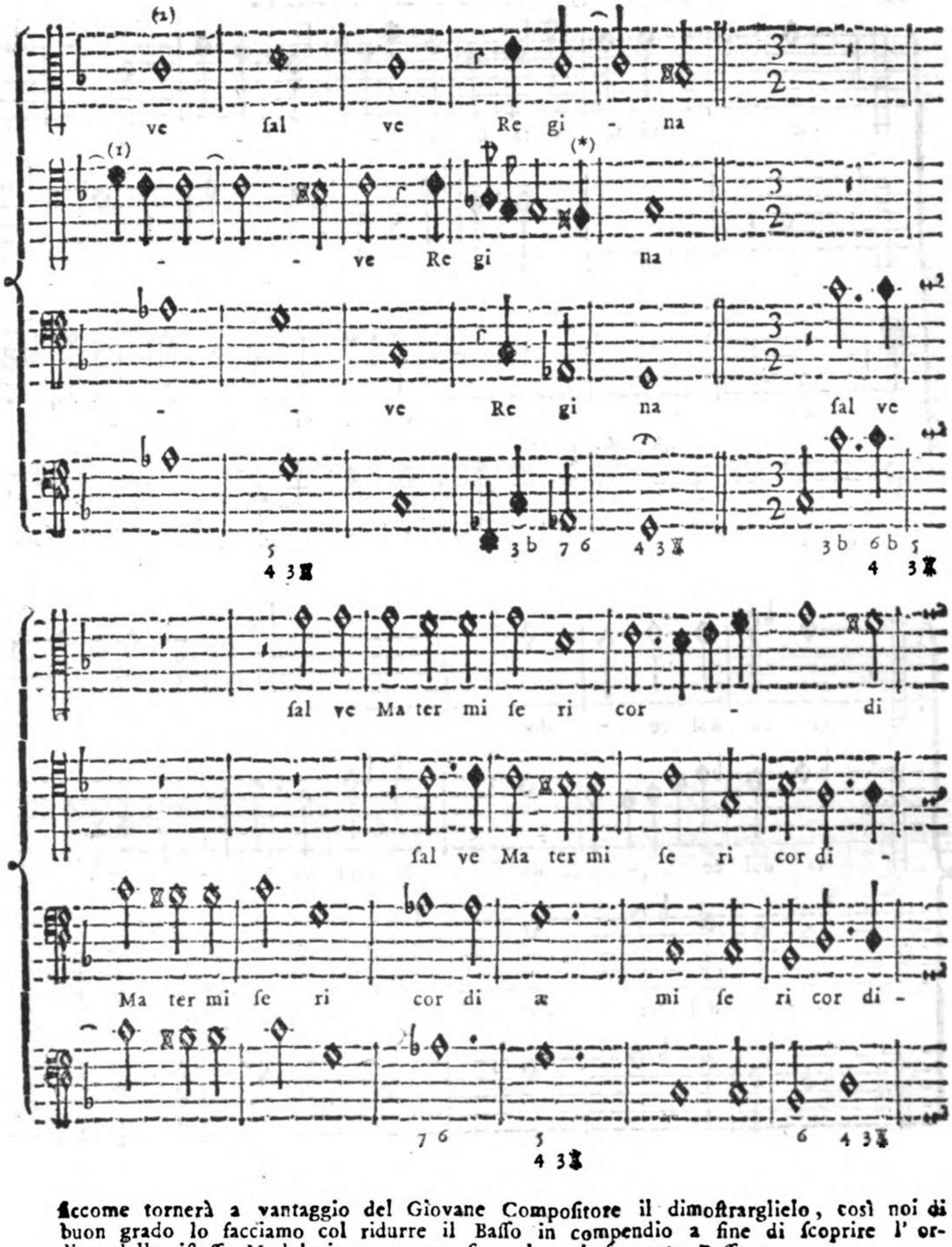
Eſempio VII.

Di Franceſco Foggia.

Eſtratto dall' Opera accennata nell' antecedente Eſempio.

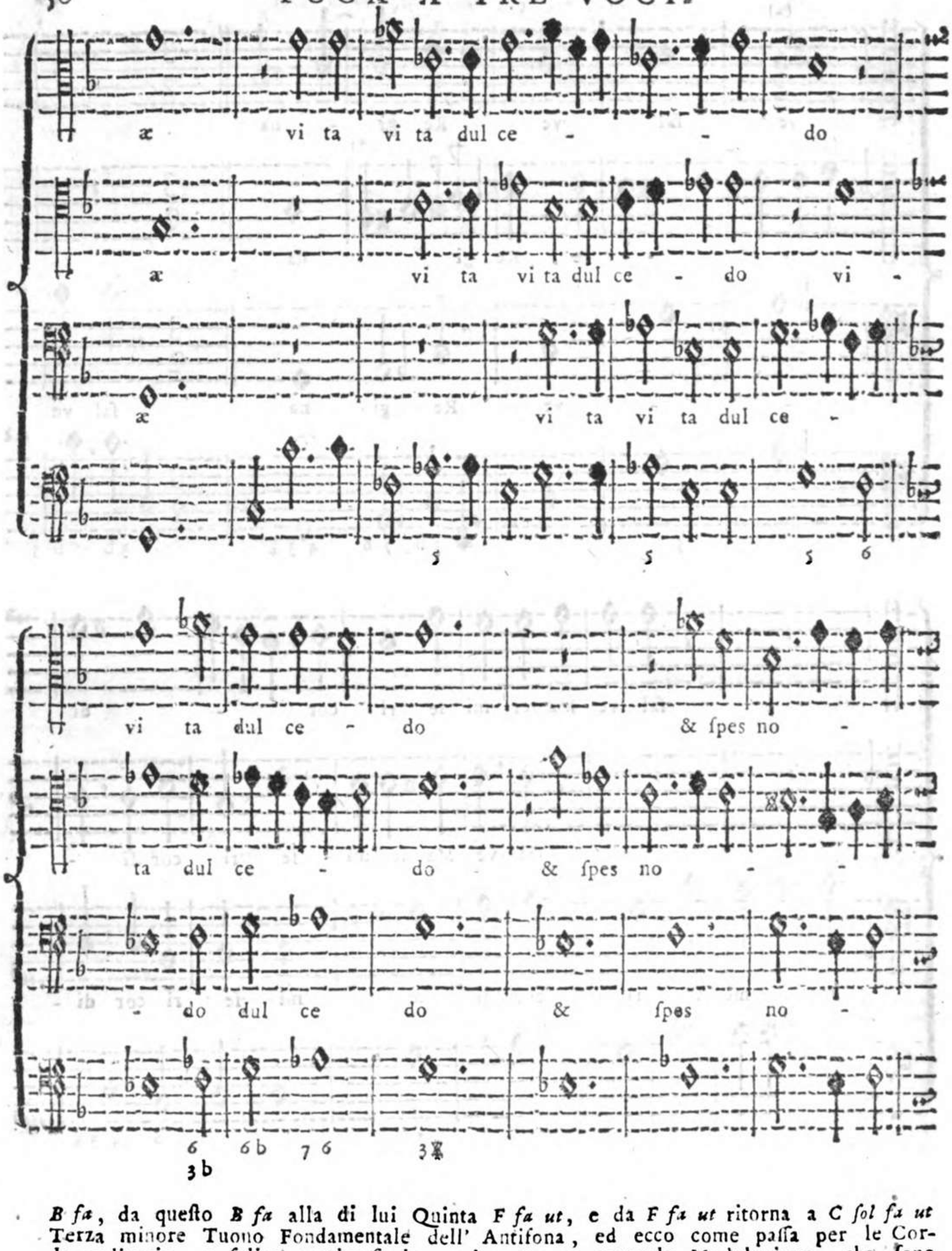


Non v' ha dubbio, che il principio di queſt' Antifona non ſi renda nobile, e maeſtoſo per la introduzione fatta dal Contralto del Canto fermo, e per il raro intreccio del Contrappunto formato dal Baſſo, e dal Tenore con un' Andamento, che viene artificioſamente ad inneſtarſi col ſuddetto Canto fermo, ſingolarmente per la diſpoſizione del Baſſo, il quale è condotto in tal modo, che ciaſcuna Nota del Canto fermo viene a formar Quinta col Baſſo, e ancorchè dalla prima Caſella alla ſeconda paſſi improvviſamente a un Tuono ſotto la Fondamentale, cioè da *C ſol fa ut* Terza minore a *B fa*, cioè non oſtante, abbenchè queſta Modulazione a tutta prima ſembri ſtrana, tuttavia ella però, anziche noja, reca piacere, e di più a ben riflettere, ella non è poi sì ſtrana, come compariſce a primo aſpetto. E che in fatti ſia così, ſiccome

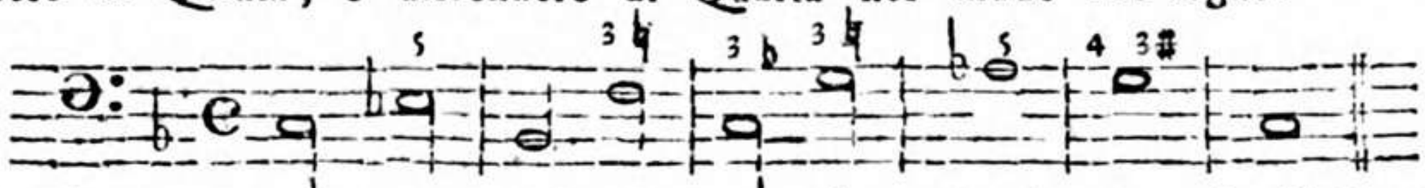


ſiccome tornerà a vantaggio del Giovane Compoſitore il dimoſtrarglielo, così noi di buon grado lo facciamo col ridurre il Baſſo in compendio a fine di ſcoprire l' ordine della iſteſſa Modulazione, come ſi vede nel ſeguente Baſſo:

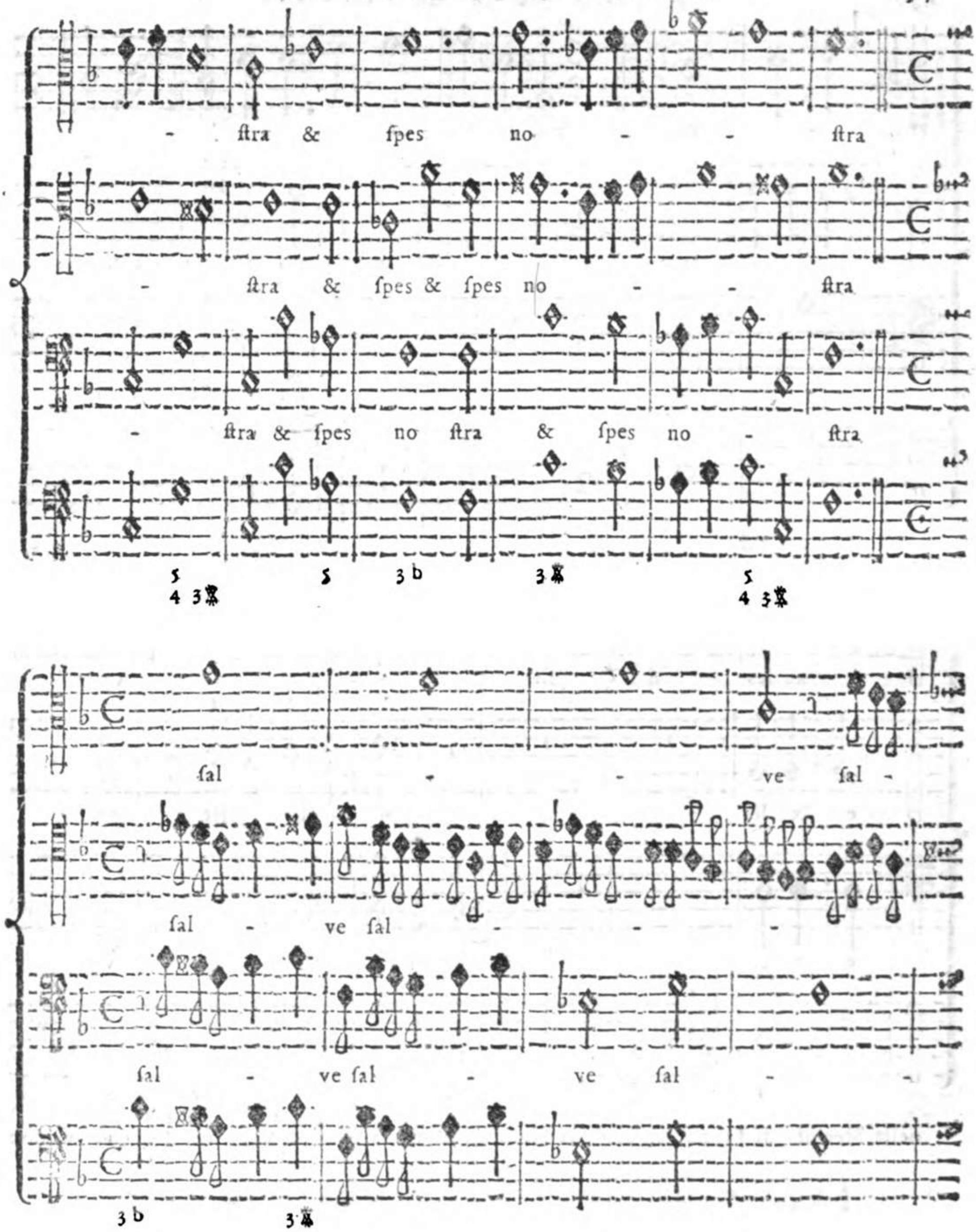
Quì ſi rende evidente, come il paſſaggio da *C ſol fa ut* ad *E la ſa* di lui Terza minore, è naturale, e frequentemente praticato. Dall'*E la ſa* paſſa alla ſua Quinta



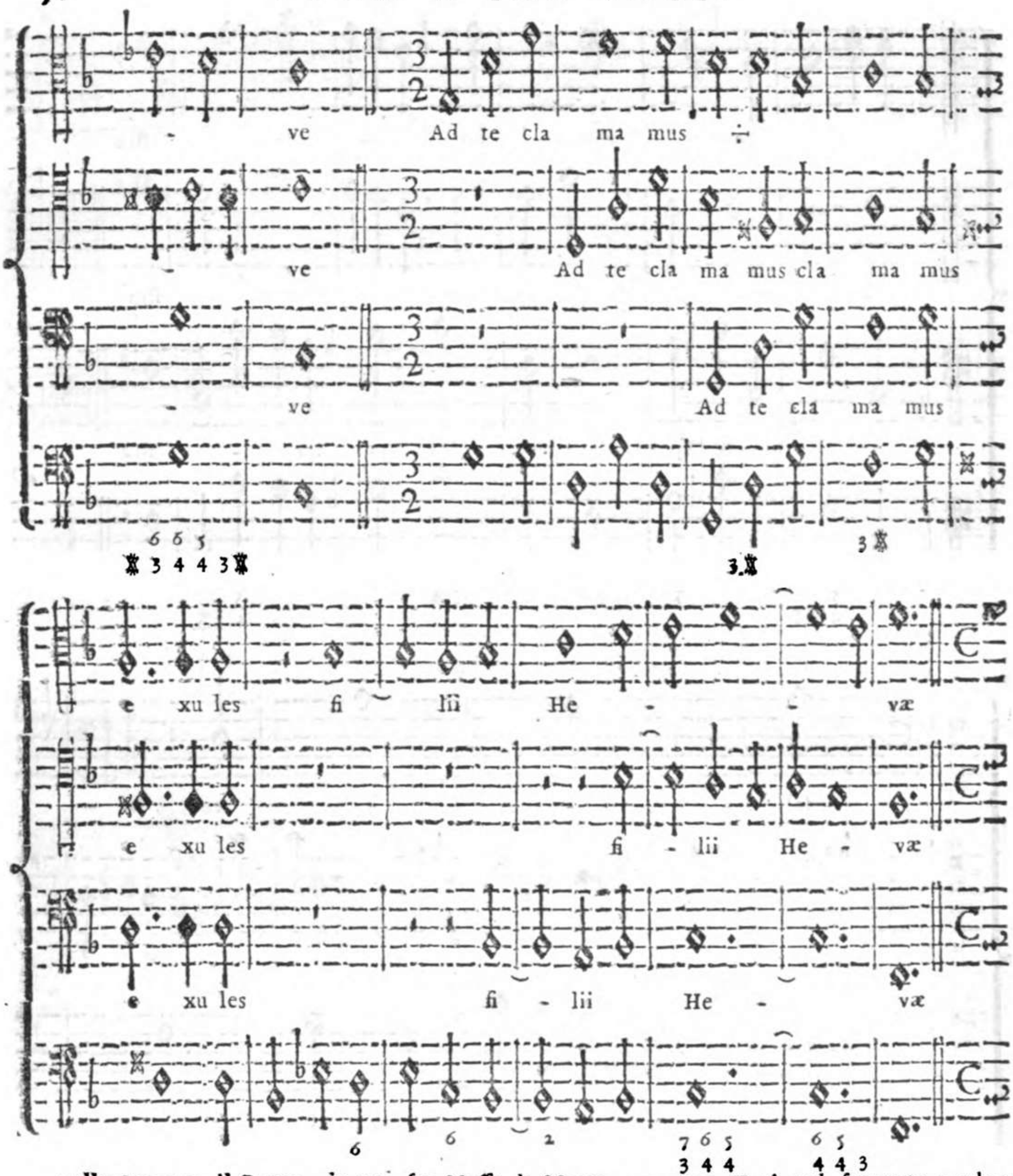
B fa, da queſto *B fa* alla di lui Quinta *F fa ut*, e da *F fa ut* ritorna a *C ſol fa ut* Terza minore Tuono Fondamentale dell' Antifona, ed ecco come paſſa per le Corde ordinarie, e ſolite praticarſi in ogni retta e naturale Modulazione, che ſono aſcendere di Quinta, e diſcendere di Quarta nel modo che ſegue:



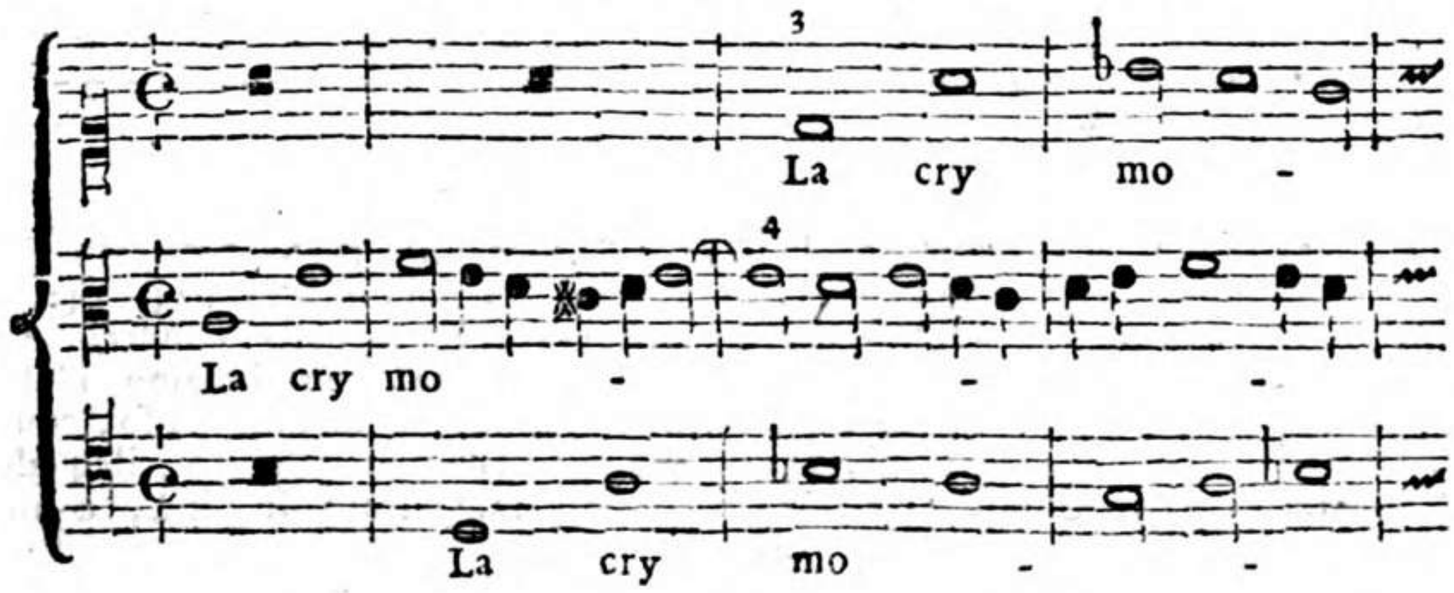
Incontraſi nel Tenore al Num. (1) la Quarta, che reſta legata nell' iſteſſo tempo, che il



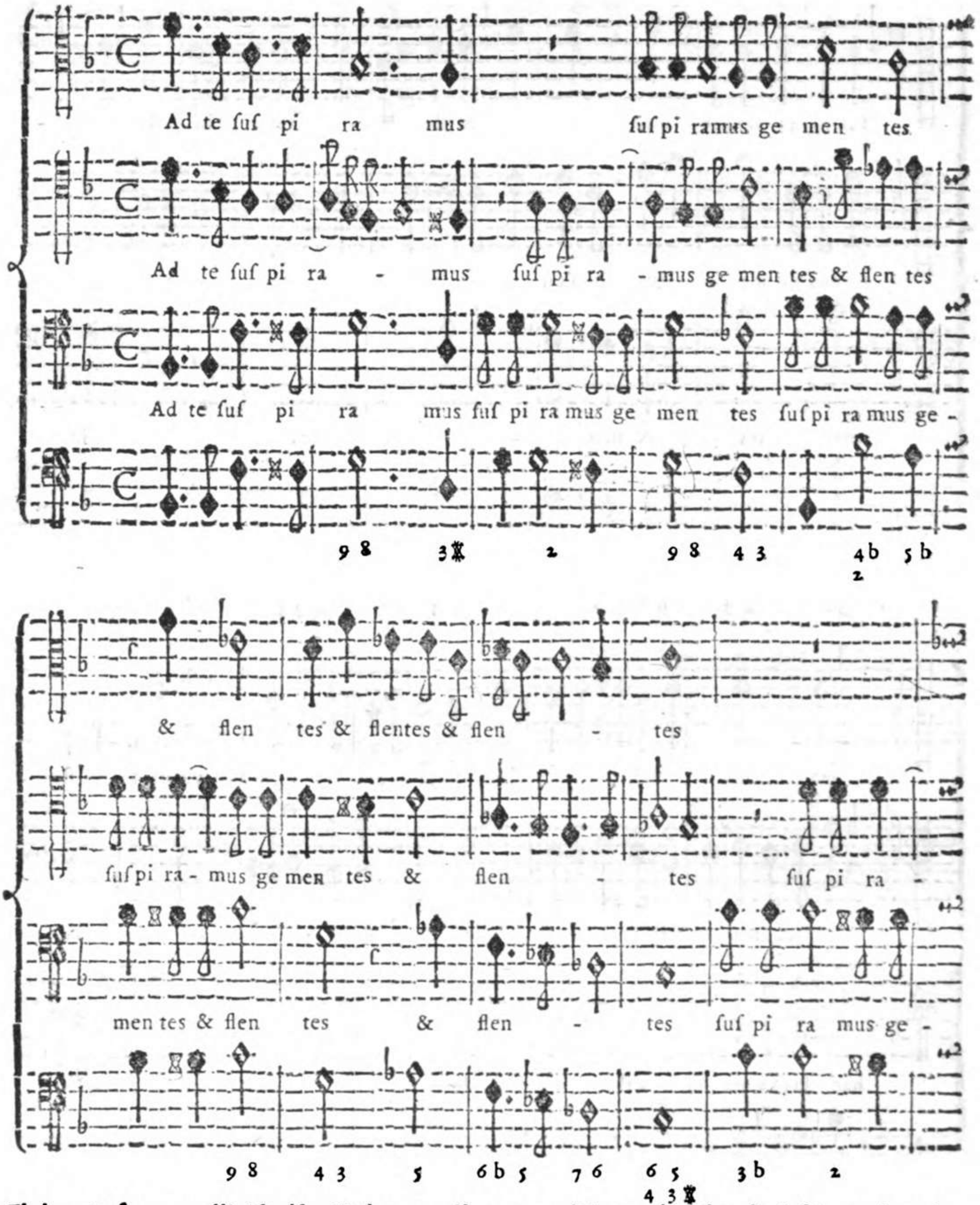
il Contralto al Num. (2) percote la Terza, coſa di raro praticata da' Maeſtri, come ſi è dimoſtrato nella prima Parte di queſto Eſemplare alla pag. 142. 143., ma ſiccome l' Autore in queſta circoſtanza ha oſſervata la ſeconda condizione aſſignata nel citato luogo, non v'è ragione a condannarlo; tanto più, che abbiamo l' Eſempio di tanti altri Maeſtri, i quali, abbenchè di raro, hanno praticato un ſimil paſſo, come ha fatto il Maeſtro di Giacomo Antonio Perti, D. Giuſeppe Corſo detto Celano, il quale fu Maeſtro di Cappella in varie Chieſe di Roma, e di altre ragguardevoli Città, e ultimamente



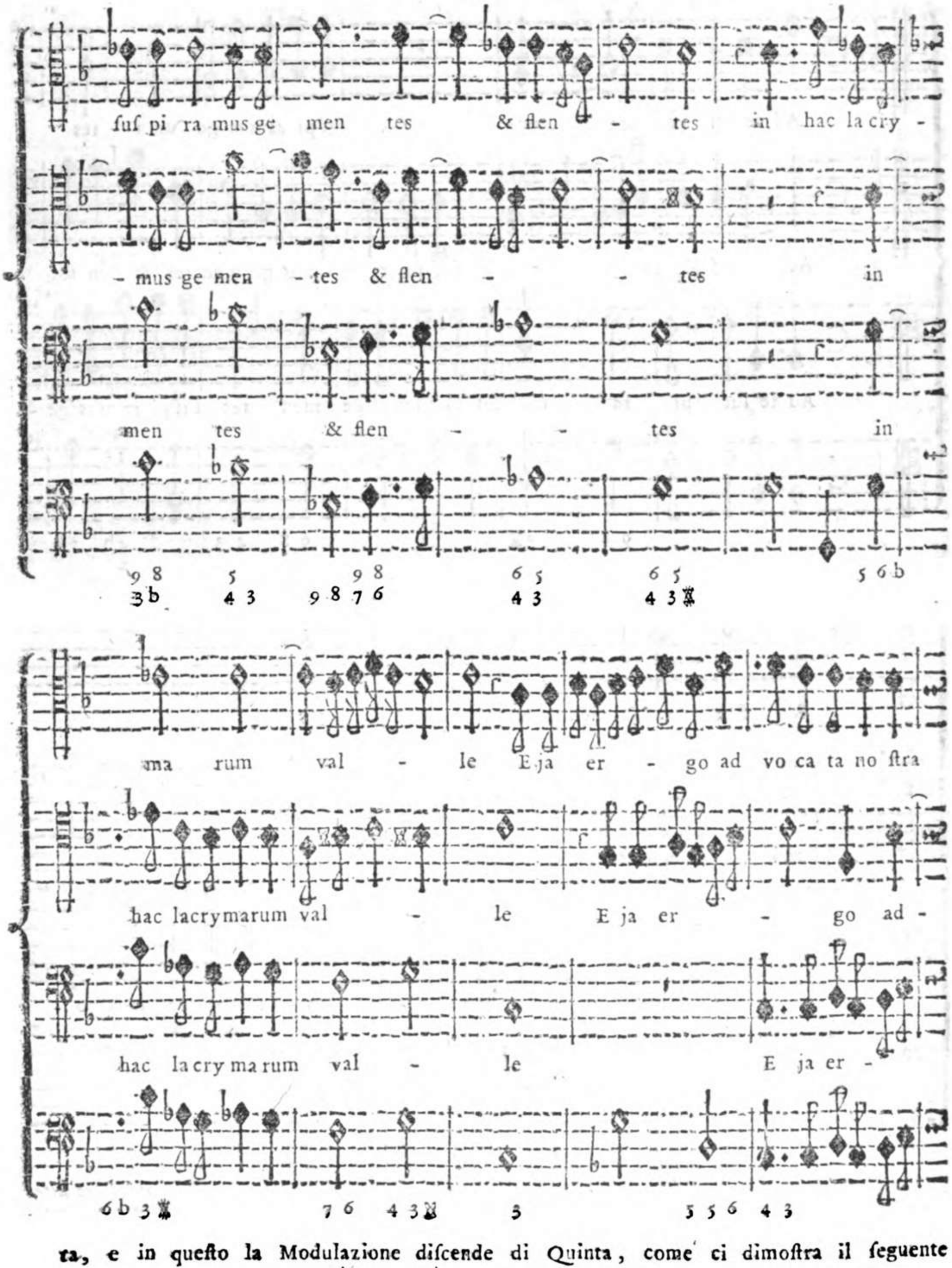
nella Steccata di Parma, in una ſua Meſſa da Morto a quattro Voci nel ſeguente modo:



E' da

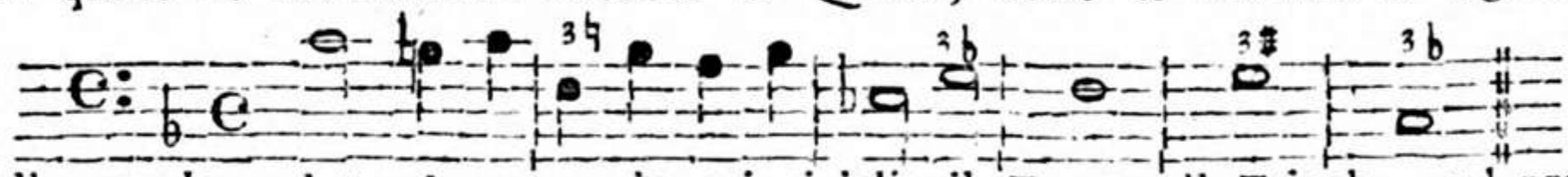


E' da notarſi, come all' Aſteriſco (*) ſegnato alla pag. 55. l'Autore ha uſata la *Seſta maggiore alterata*, la quale, e per l' eſpreſſione delle parole, e perchè aſcende è lodevolmente praticata. Introduce poi l' Autore di queſto Settimo Eſempio nella Tripola ſopra le parole: *Salve Mater miſericordiæ*, *vita dulcedo*, *& ſpes noſtra* tre Attacchi, ognuno de' quali ſi rende ſingolare per il bell' intreccio dei Soggetti, per l' unione delle Parti, e particolarmente per la dolce, e inſieme devota eſpreſſione del ſentimento delle parole, fin' a tanto che giunto alla replica della parola: *Salve*, l' iſteſſo Contralto di nuovo introduce il Canto fermo, con un Andamento delle altre due Parti in qualche modo ſomigliante a quello da lui praticato ſu 'l principio dell' Antifona, con queſto divario, che nel primo di queſti due Andamenti la Modulazione aſcende di Quin-

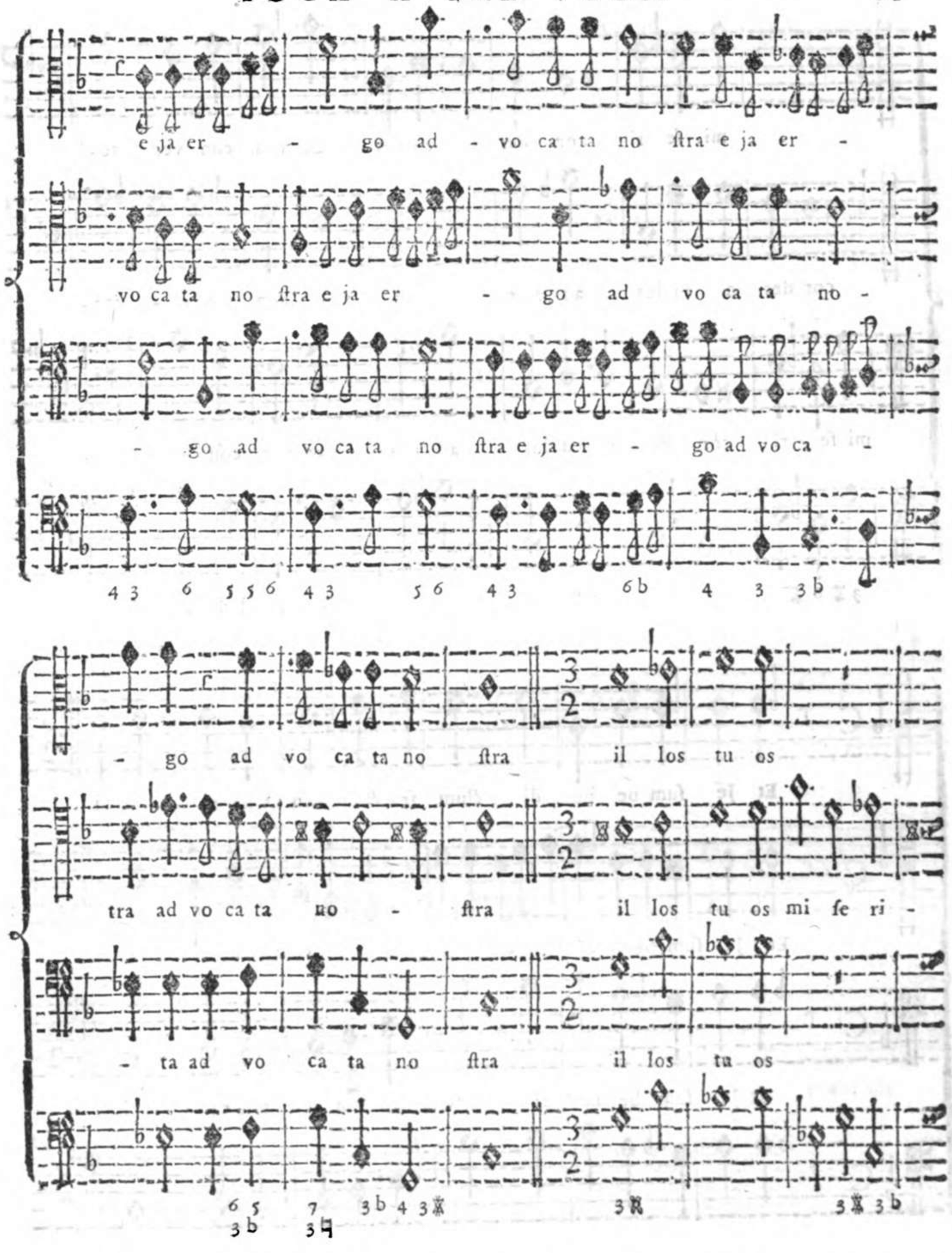


ta, e in queſto la Modulazione diſcende di Quinta, come ci dimoſtra il ſeguente

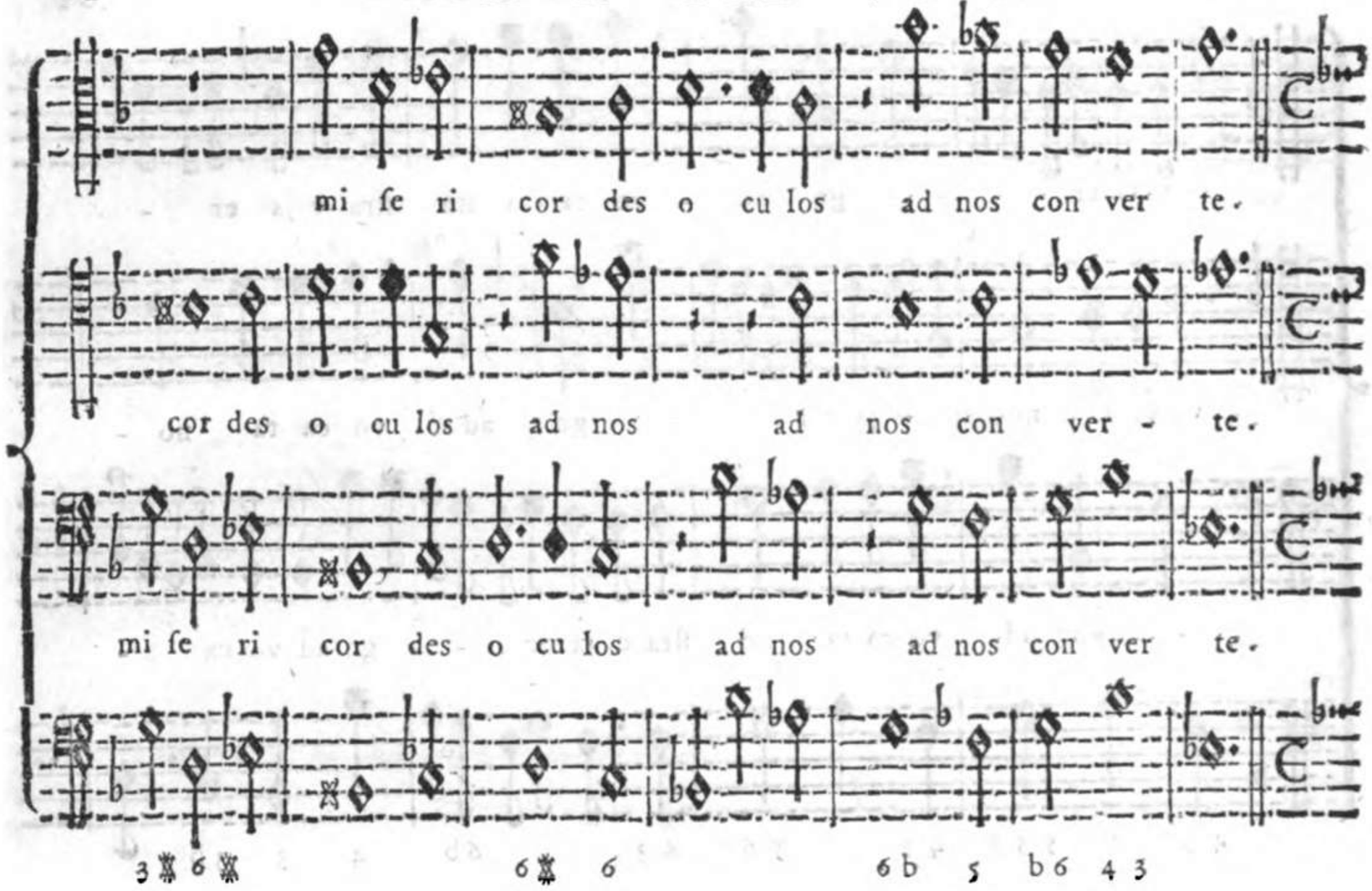
Baſſo:

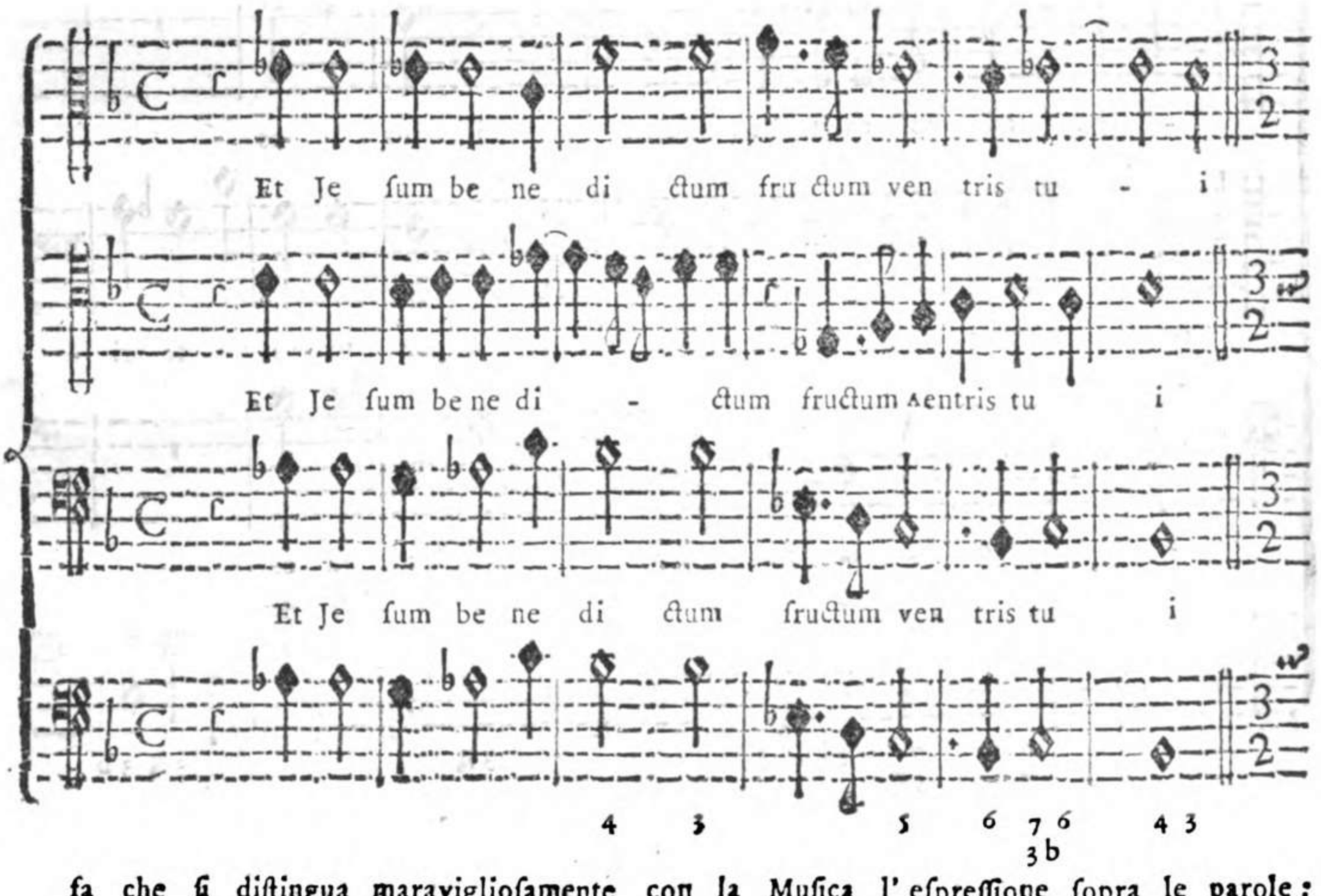


Giunto alle parole: *ad te clamamus*, in cui ripiglia il Tempo di Tripola, col proporre due piccioli Attacchi molto addattati per eſprimere il ſenſo delle parole, i quali

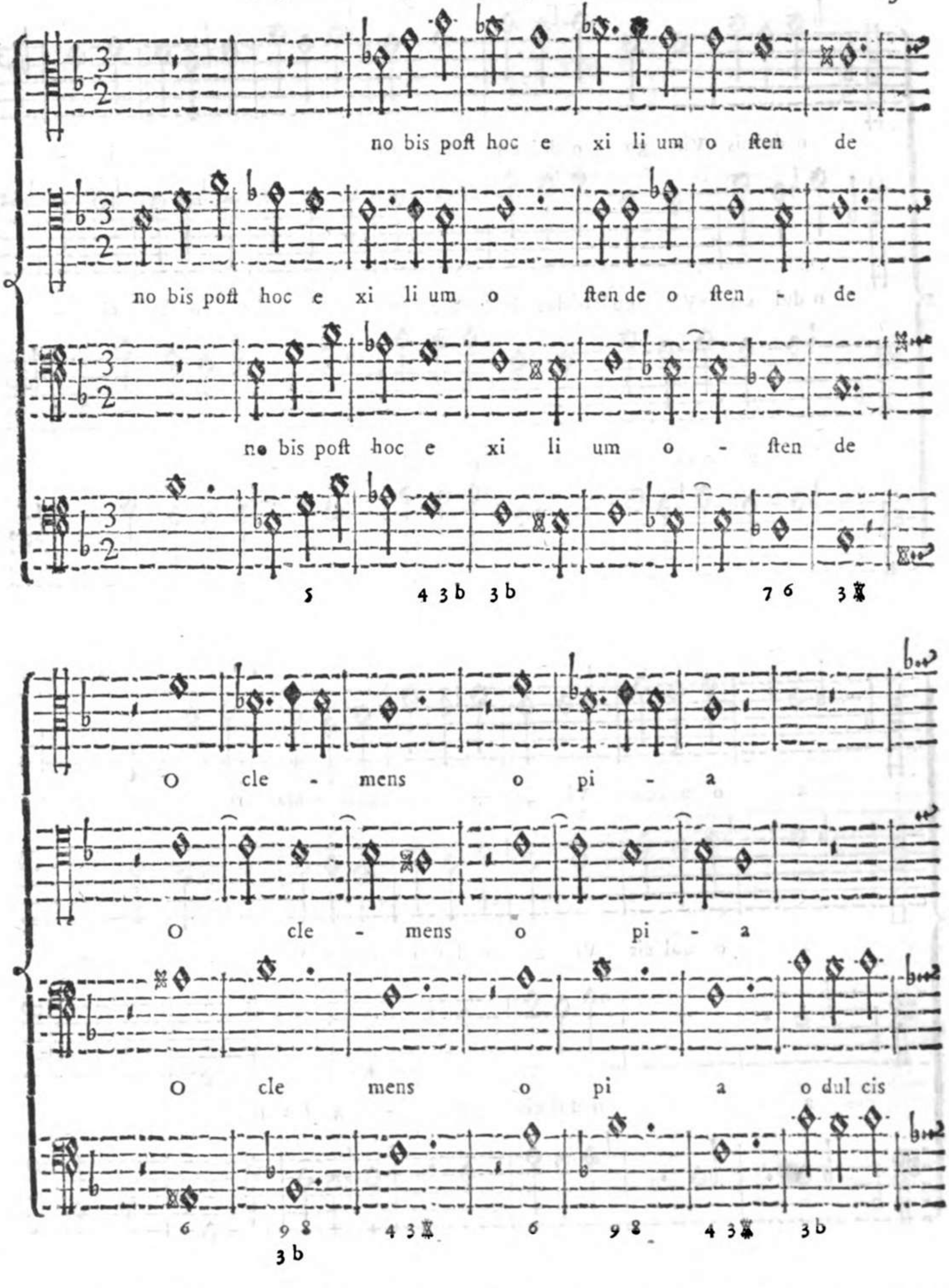


quali brevemente terminati paſſa nuovamente al Tempo Ordinario; e quì propone un nuovo Attacco, il quale mirabilmente eſprime il ſenſo delle parole: *ſuſpiramus gementes & flentes*, modulando per varj Tuoni, talche ſi rende nel tempo ſteſſo e flebile, e artificioſo. Altro piccolo Soggetto propone pure ſopra le parole: *Eia ergo advocata noſtra*, che eſprime al vivo la fiducia di noi miſerabili mortali nel padroeinio di Maria Vergine Santiſſima; poſcia coll' introdurre nuovamente la Tripola, ſa

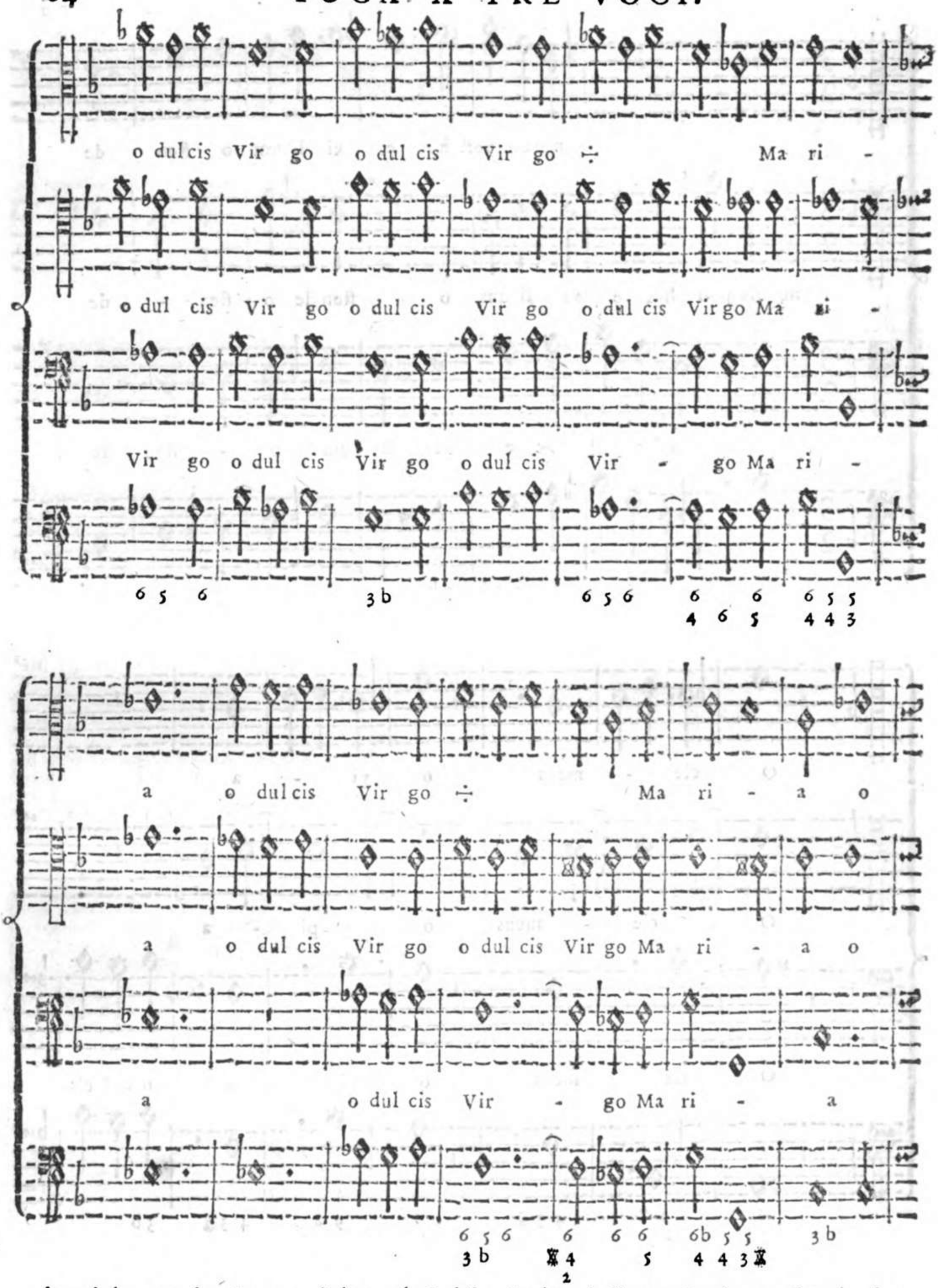




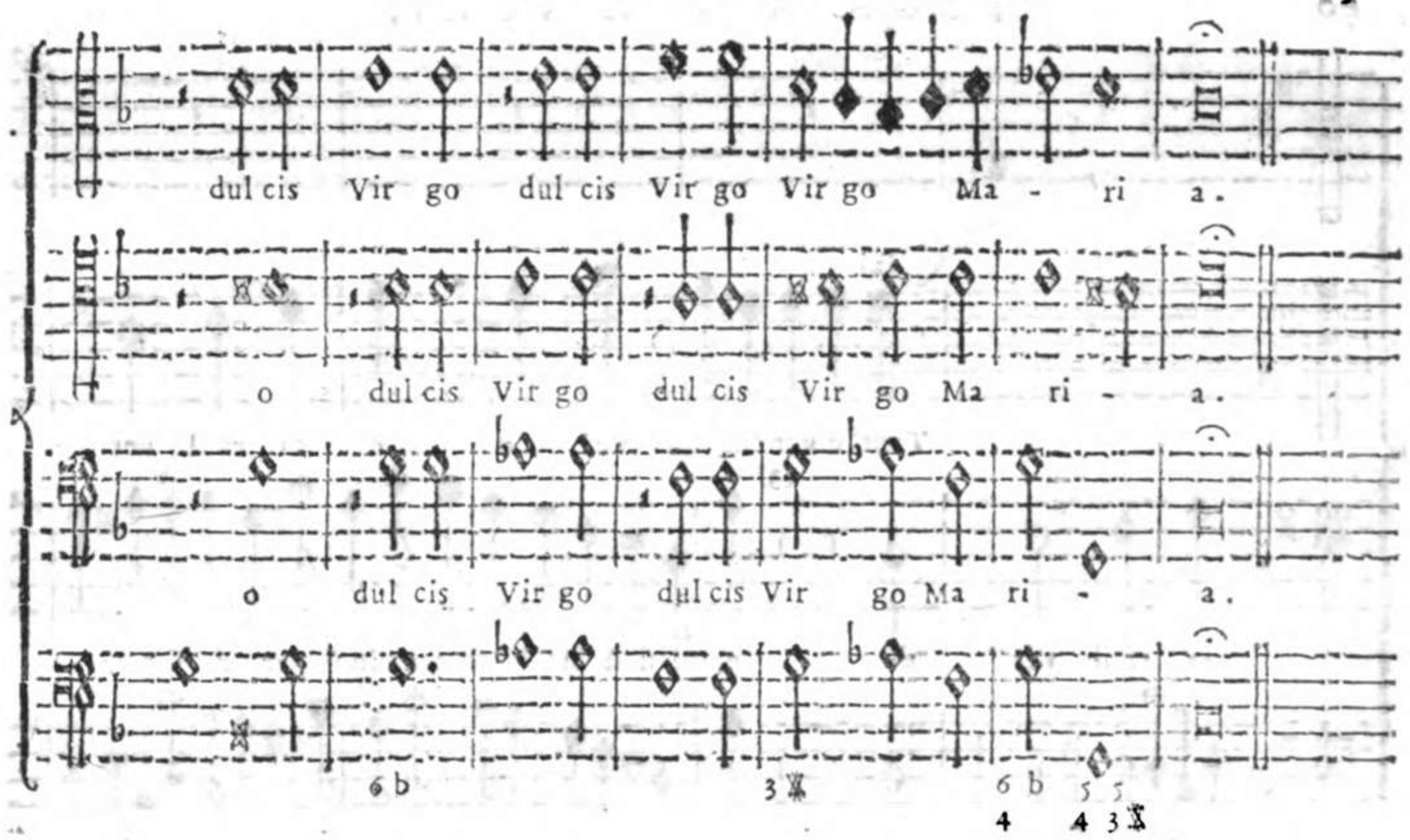
sa che si distingua maravigliosamente con la Musica l' espressione sopra le parole: *illos tuos misericordes oculos ad nos converte;* quindi dopo poche Battute di Tempo Ordinario, ripiglia la Tripola, e con un piccolo Attacco espresse vengono le parole: *Nobis post hoc exilium ostende.* Continua poi la sua Composizione sopra le parole: *O clemens, o pia* con sì divota espressione della Musica, che ben merita d' essere con par-



particolar attenzione dal Giovane Compoſitore conſiderata. Paſſa finalmente all' ultime parole: *O dulcis Virgo Maria*, proponendo un Andamento così tenero, ſoave, e ben condotto, che nulla più può deſiderarſi per eſprimere vivamente il ſenſo delle parole. Darò fine a queſta Annotazione con un bell' elogio notato da Antonio Liberati



berati in una ſua Lettera ſcritta ad Ovidio Perſapegi li 15. Ottobre 1684., e ſtampata in Roma per il Maſcardi l'anno ſeguente 1685., in cui così ſi eſprime: *Di queſto imparoggiabile ingegno, e Maeſtro*, cioè, Paolo Agoſtino, *tra gli altri, n' è ſtato degno Scholare, e Genero il Signor Franceſco Foggia ancor vivente, ancorche ottuagenario*,

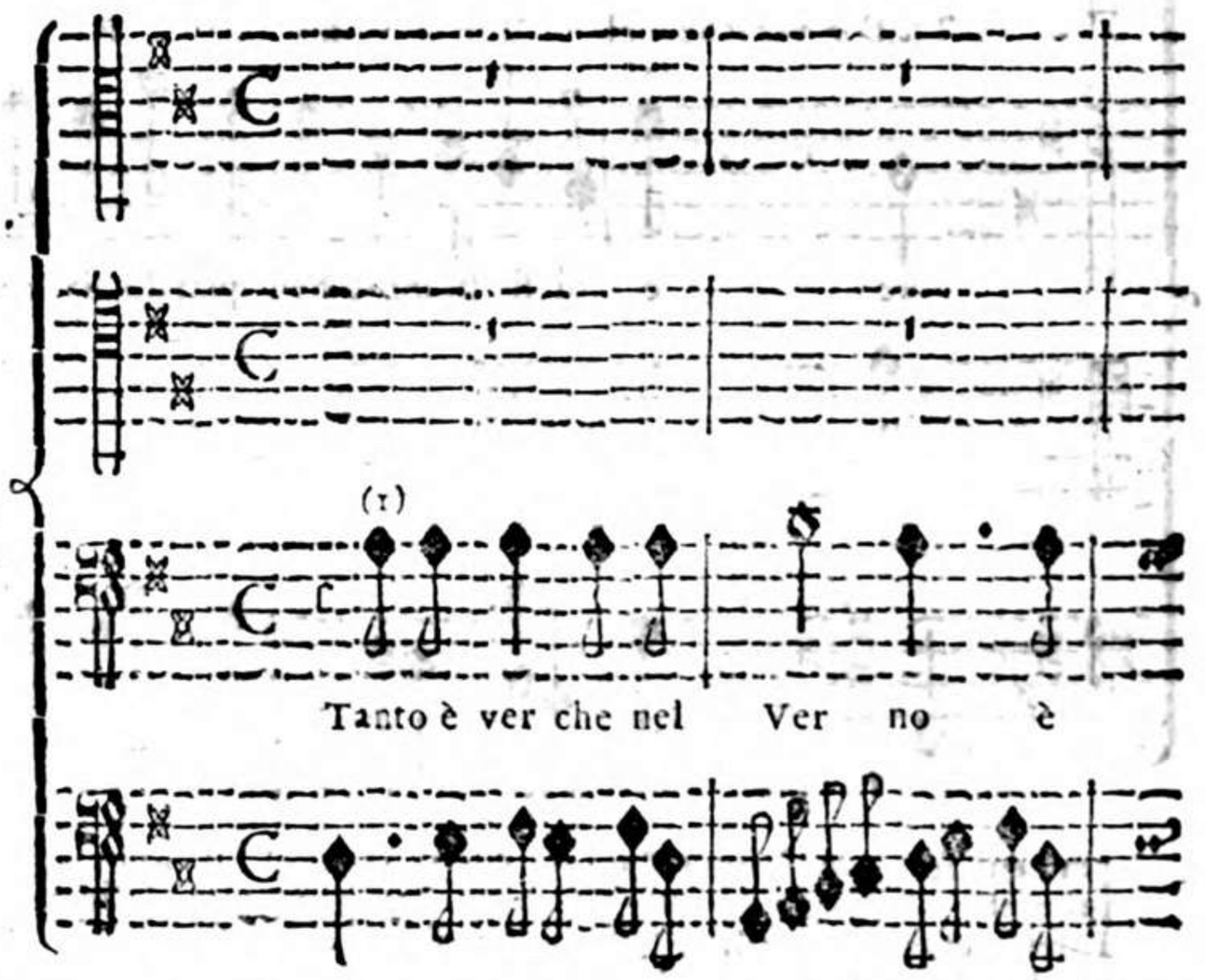


nario, e di buona ſalute per grazia ſpeciale di Dio, e per benefizio pubblico, eſſendo il ſoſtegno, e 'l Padre della Muſica, e della vera harmonia Eccleſiaſtica, come nelle Stampe ha ſaputo far vedere, e ſentire tanta varietà di ſtile, & in tutti far conoſcere il grande, l' erudito, il nobile, il pulito, il facile, & il dilettevole, tanto al ſapiente, quanto all' ignorante; tutte coſe, che difficilmente ſi trovano in un ſolo huomo, che dovrebbe eſſer imitato da tutti i ſeguaci di buon guſto della Muſica.

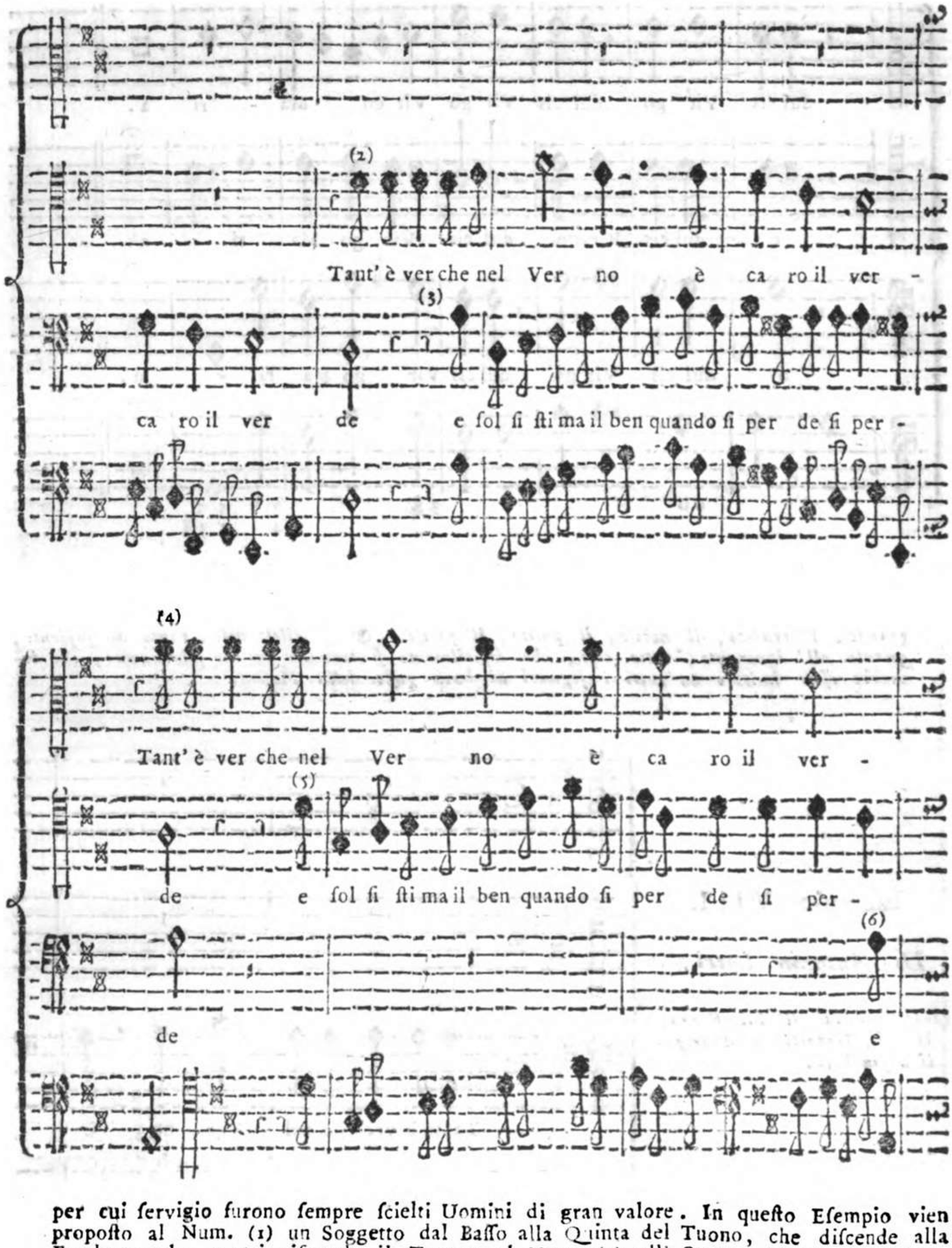
Eſempio VIII.

Di Antonio Lotti.

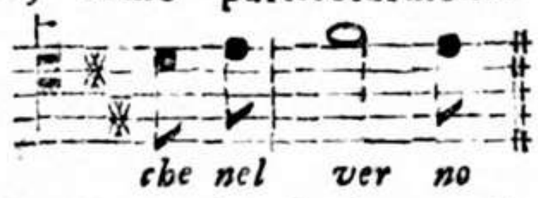
Eſtratto dalla di lui Opera: Duetti, Terzetti, e Madrigali a più Voci.



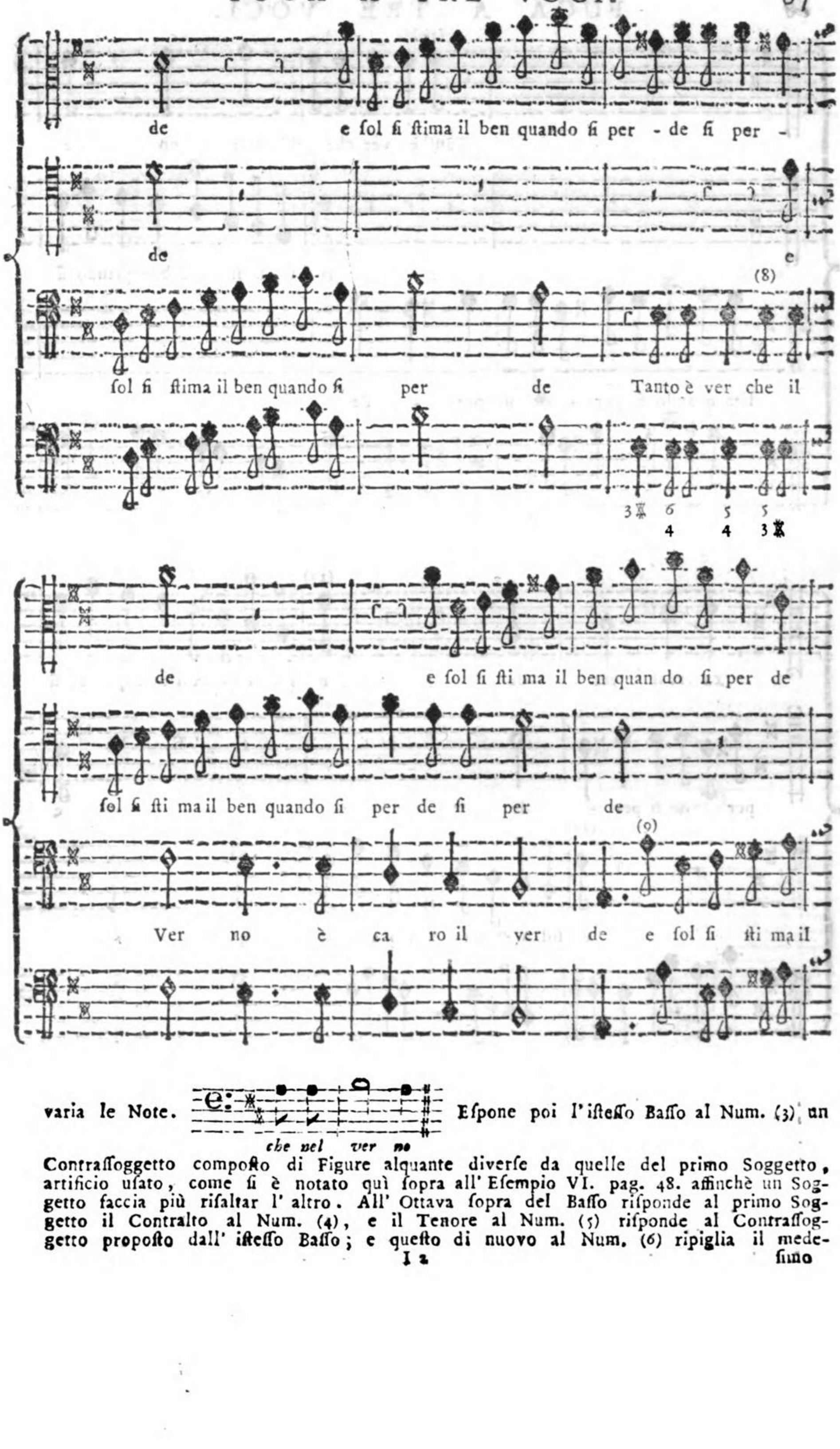
L' Opera, dalla quale ſi è eſtratto una parte del primo Terzetto, ci dimoſtra abbaſtanza il merito dell' Autore, e il credito, che ſi acquiſtò a ſuoi tempi, per cui dall' eſſere ſtato deſtinato Organiſta della Ducale di S. Marco in Venezia li 31. Luglio 1693., e d' aver poſto in Muſica varj Drammi per Venezia, e per altre Città, paſsò poſcia li 4. Aprile 1736. ad eſſere eletto per Maeſtro della ſuddetta Cappella,



per cui ſervigio furono ſempre ſcielti Uomini di gran valore. In queſto Eſempio vien propoſto al Num. (1) un Soggetto dal Baſſo alla Quinta del Tuono, che diſcende alla Fondamentale, a cui riſponde il Tenore al Num. (2) all' Ottava del Tuono diſcendendo alla Quinta, ed ecco formata una Fuga del Tuono, come particolarmente rilevaſi dalle Note del Tenore ſopra le parole: *che nel verno;*



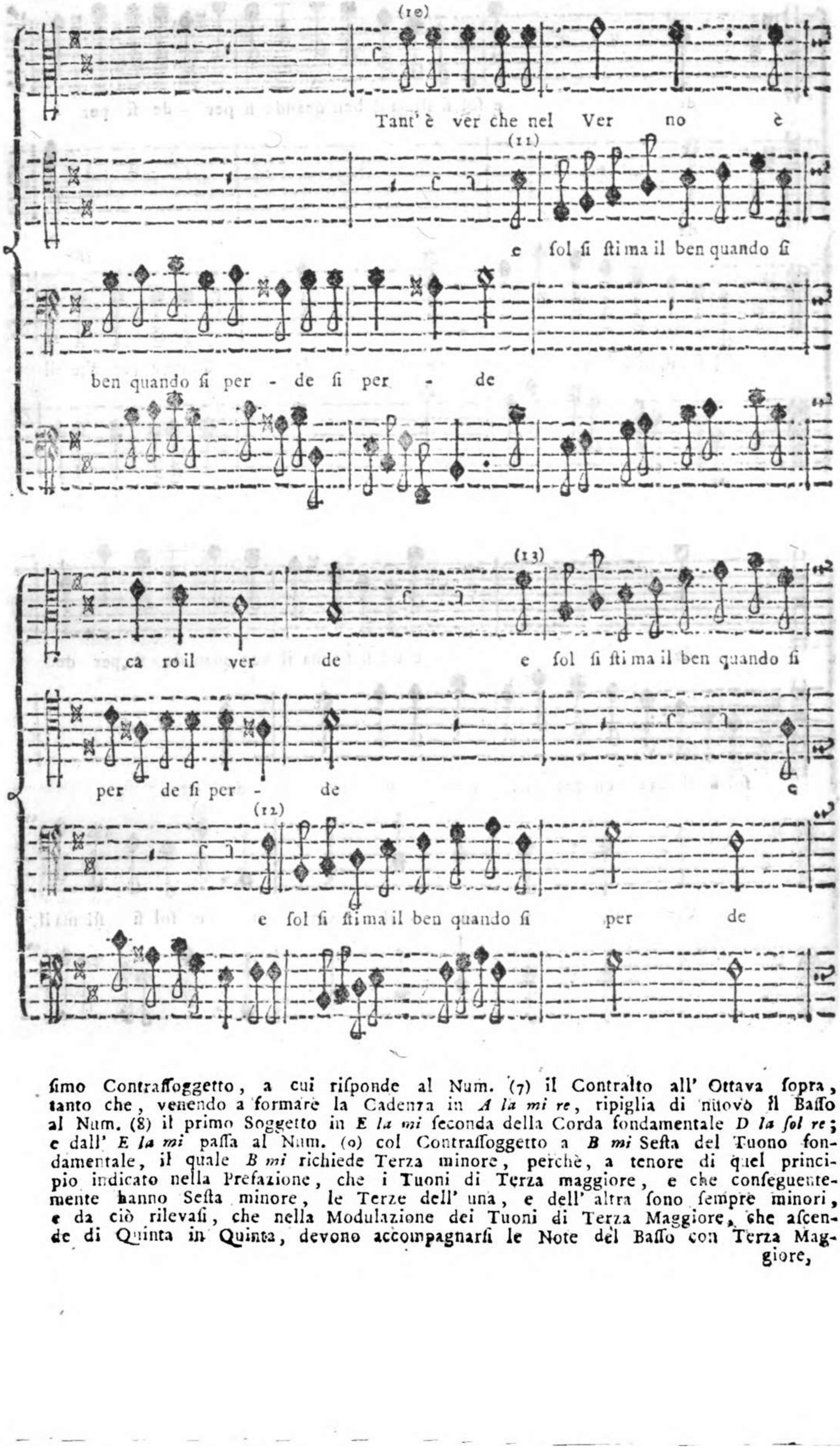
le quali Note non riſpondano Realmente al Baſſo, il quale ſopra le ſteſſe parole varia



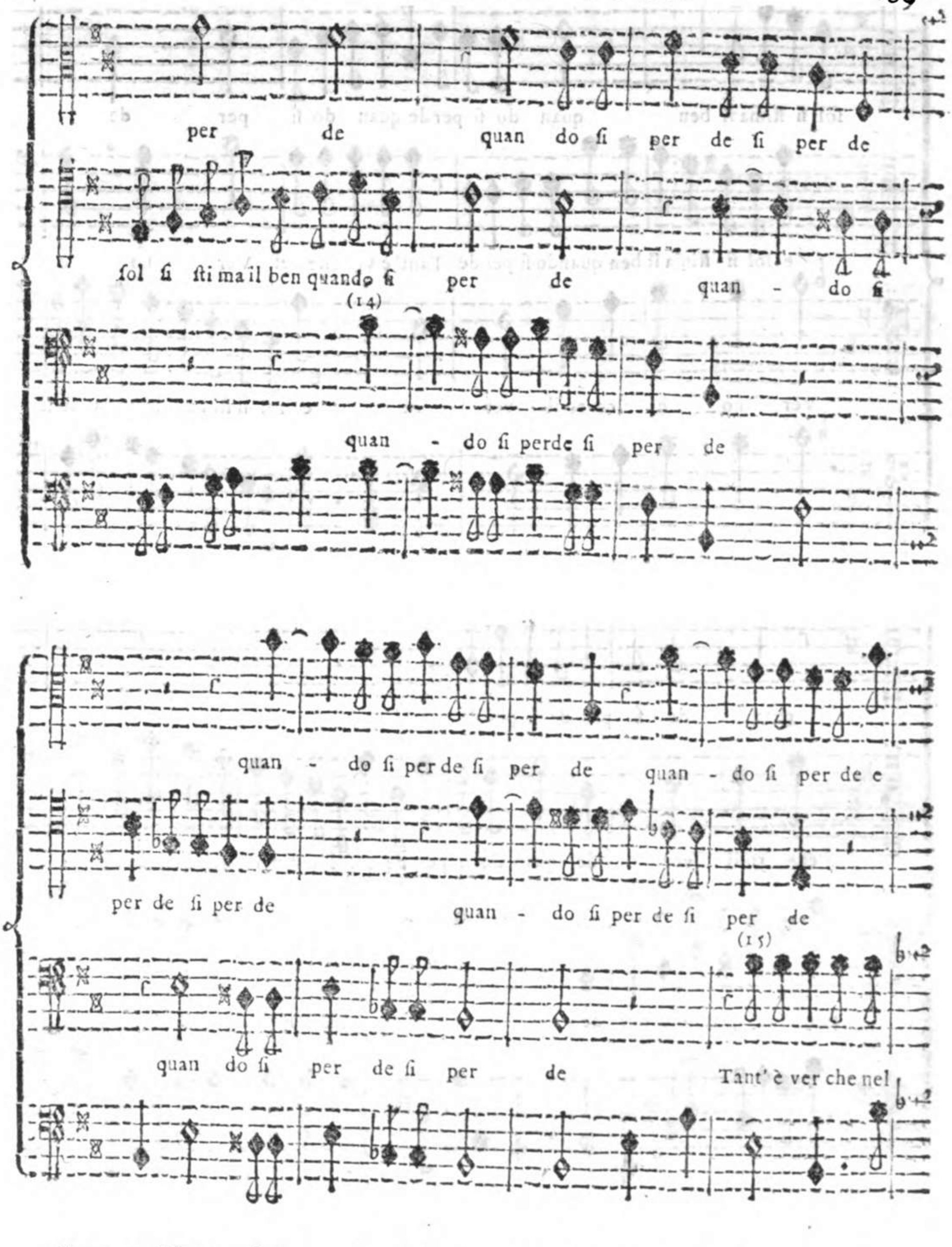
varia le Note. Eſpone poi l'iſteſſo Baſſo al Num. (3) un

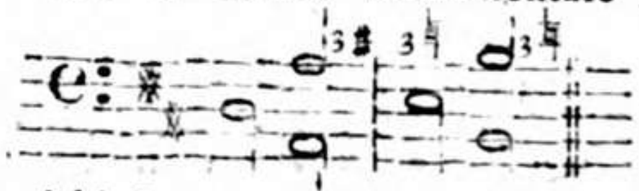
che nel ver no

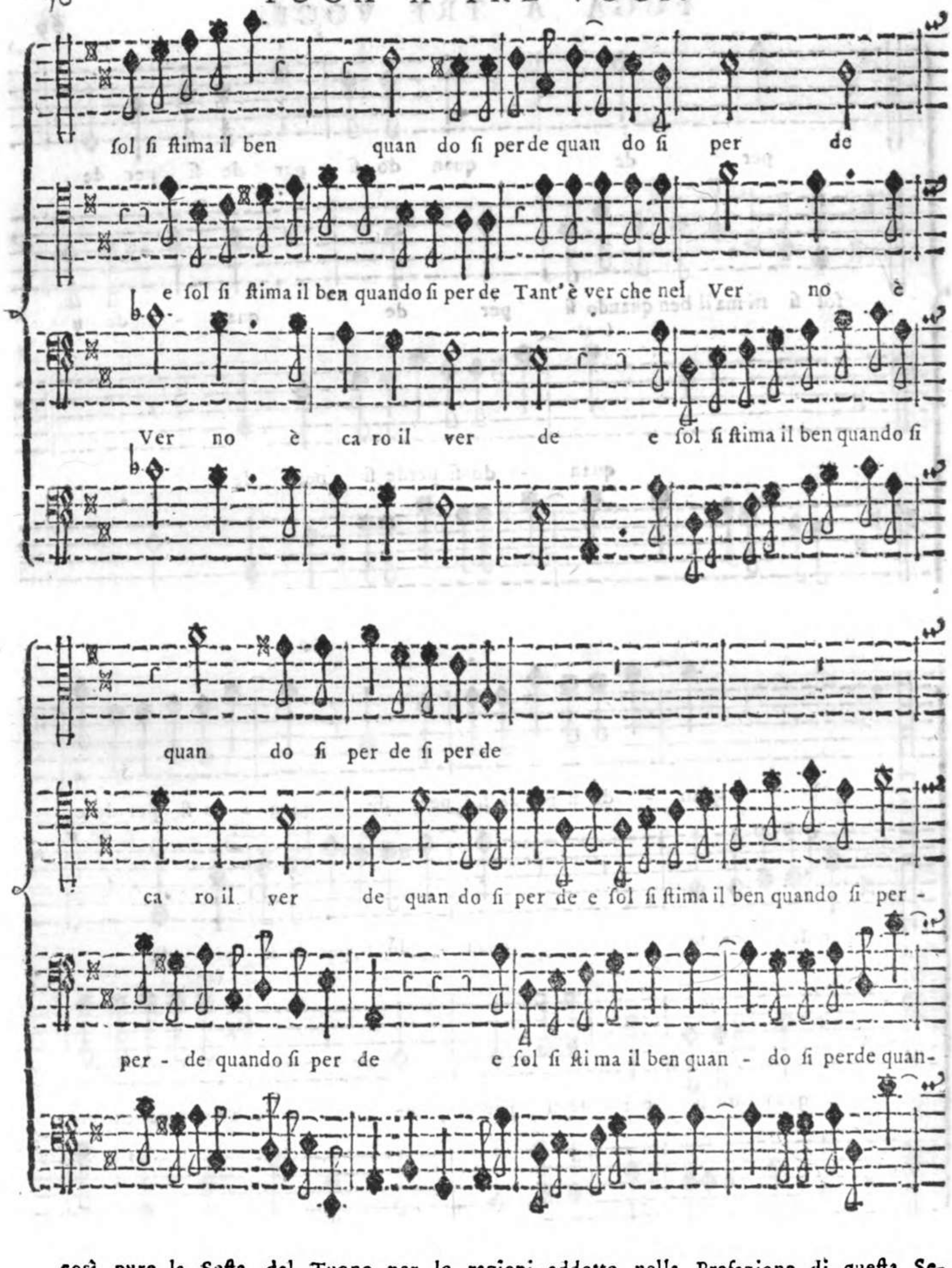
Contraſſoggetto compoſto di Figure alquante diverſe da quelle del primo Soggetto, artificio uſato, come ſi è notato quì ſopra all' Eſempio VI. pag. 48. affinchè un Soggetto faccia più riſaltar l' altro. All' Ottava ſopra del Baſſo riſponde al primo Soggetto il Contralto al Num. (4), e il Tenore al Num. (5) riſponde al Contraſſoggetto propoſto dall' iſteſſo Baſſo; e queſto di nuovo al Num. (6) ripiglia il medeſimo



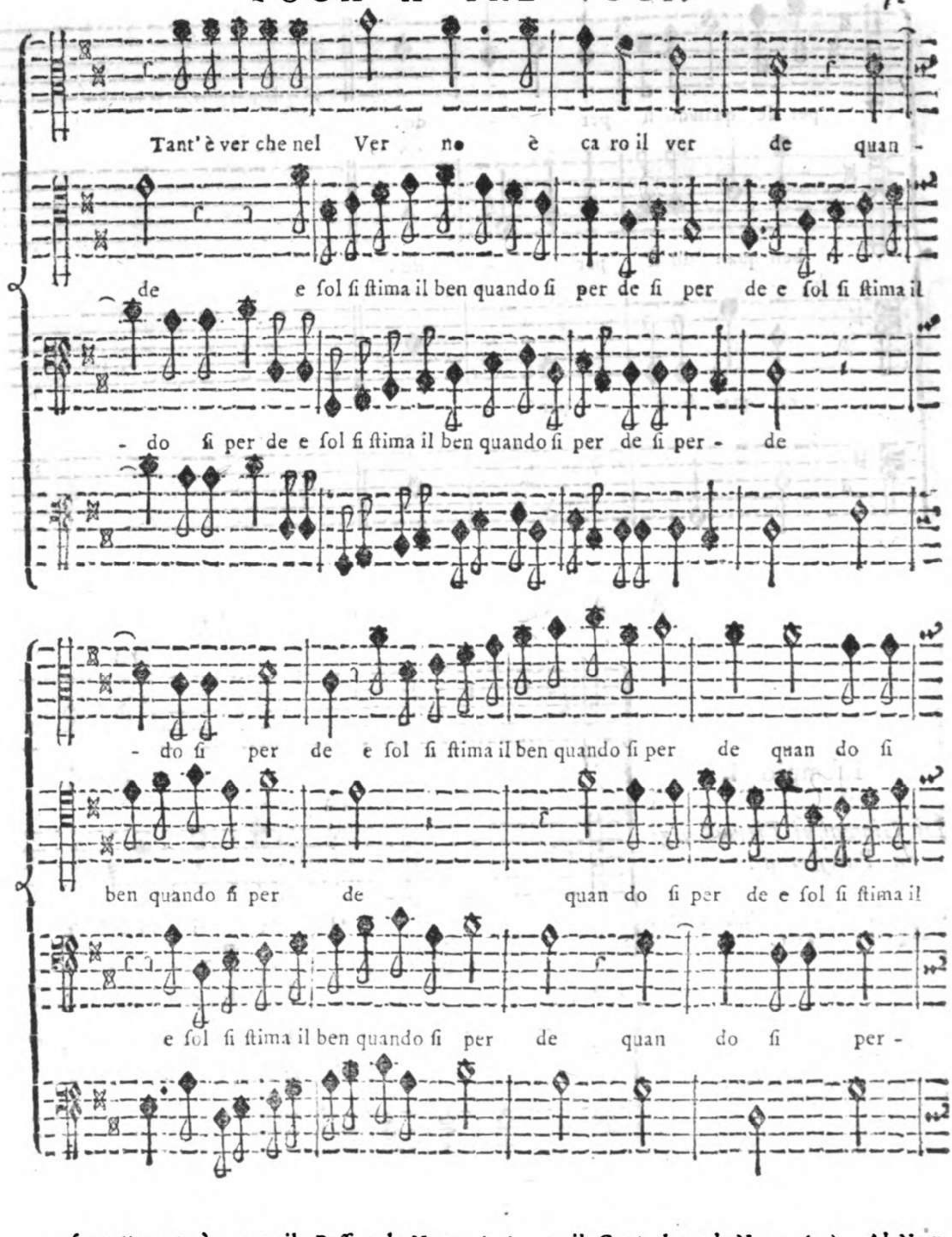
ſimo Contraſſoggetto, a cui riſponde al Num. (7) il Contralto all' Ottava ſopra, tanto che, venendo a formare la Cadenza in *A la mi re*, ripiglia di nuovo il Baſſo al Num. (8) il primo Soggetto in *E la mi* ſeconda della Corda fondamentale *D la ſol re*; e dall' *E la mi* paſſa al Num. (9) col Contraſſoggetto a *B mi* Seſta del Tuono fondamentale, il quale *B mi* richiede Terza minore, perchè, a tenore di quel principio indicato nella Prefazione, che i Tuoni di Terza maggiore, e che conſeguentemente hanno Seſta minore, le Terze dell' una, e dell' altra ſono ſempre minori, e da ciò rilevaſi, che nella Modulazione dei Tuoni di Terza Maggiore, che aſcende di Quinta in Quinta, devono accompagnarſi le Note del Baſſo con Terza Maggiore,



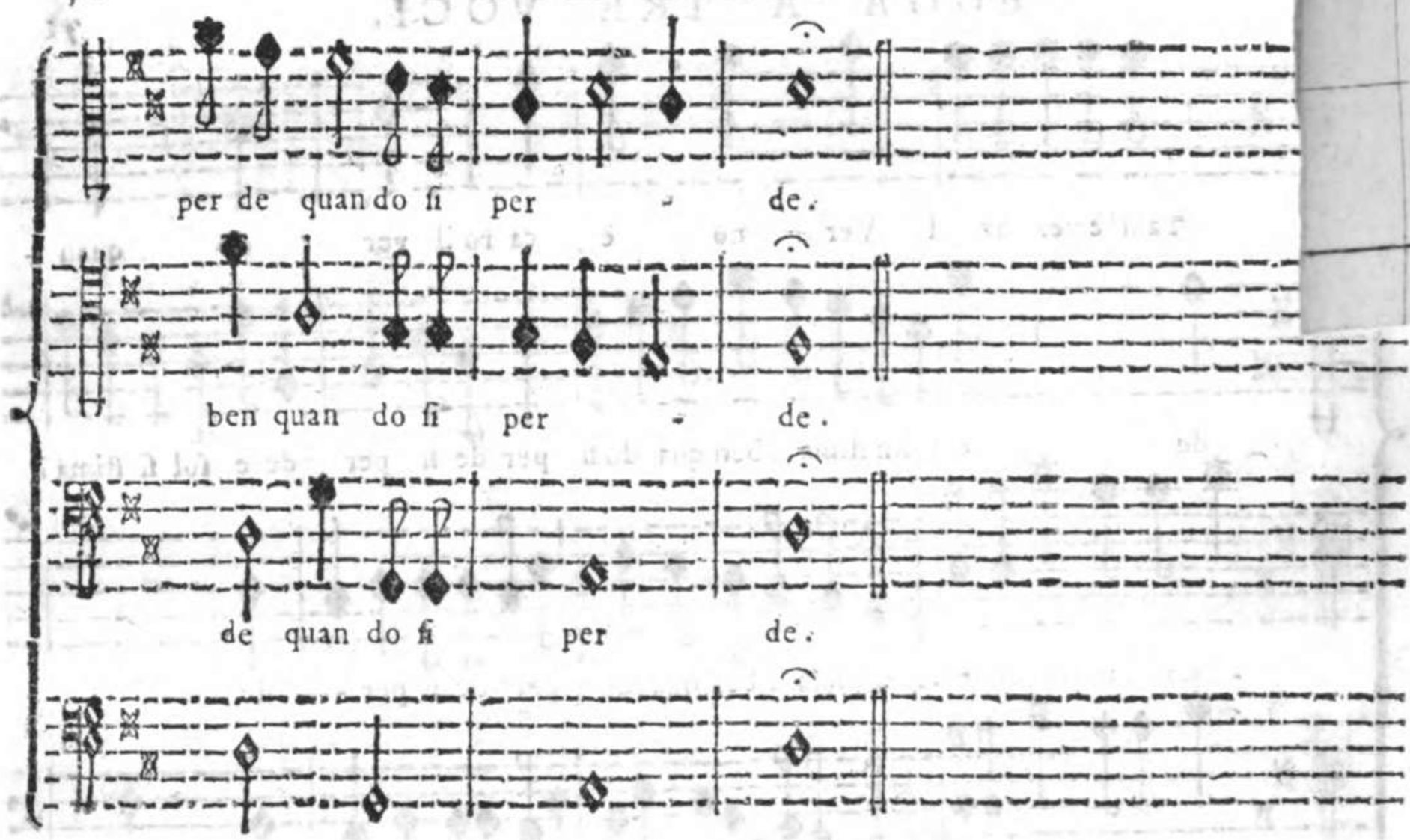
giore, o Minore, ſecondo, che richiede il Tuono fondamentale della Compoſizione, come ci dimoſtra il Baſſo ſeguente:  Da queſto Baſſo ſcorgeſi, come la Seconda del Tuono richiede per accompagnamento la Terza Minore, così



così pure la Sesta del Tuono per le ragioni addotte nella Prefazione di questa Seconda Parte. Rammentisi il Giovane Compositore di quanto si è detto nell' accennata Prefazione, cioè esser necessario al Compositore di Musica il diligentemente esaminare, e scoprire la natura, e le qualità particolari del Soggetto, che si propone, affinchè possa condurlo in quel modo, che giudicherà più conveniente, e secondo che richiedono le circostanze. Ripiglia poi il Contralto al Num. (10) il primo Soggetto alla Quinta di *B mi*, e il Tenore al Num. (11) in *B mi* il Contrasoggetto



ſoggetto; così pure il Baſſo al Num. (12), e il Contralto al Num. (13). Al Num. (14) il Baſſo riaſſume le parole: *quando ſi perde*, e ne forma un piccolo Soggetto, il quale artificioſamente modulato dalle altre Parti, dopo il ripiglio del primo Soggetto fatto dal Baſſo in *E la mi* Terza Minore al Num. (15), ſi riconduce al Tuono fondamentale di *D la ſol re*. Giunto al Num. (16) ripiglia il Contralto il primo Soggetto, e unendovi il Contraſſoggetto aſſieme col nuovo Soggetto indicato al Num. (14), viene a formare un bell' innesto dei tre Soggetti, e conduce lodevolmente a fine queſta Fuga, nella quale ha ſaputo unire con il buon guſto proprio di tal ſtile tutta la finezza dell' Arte.

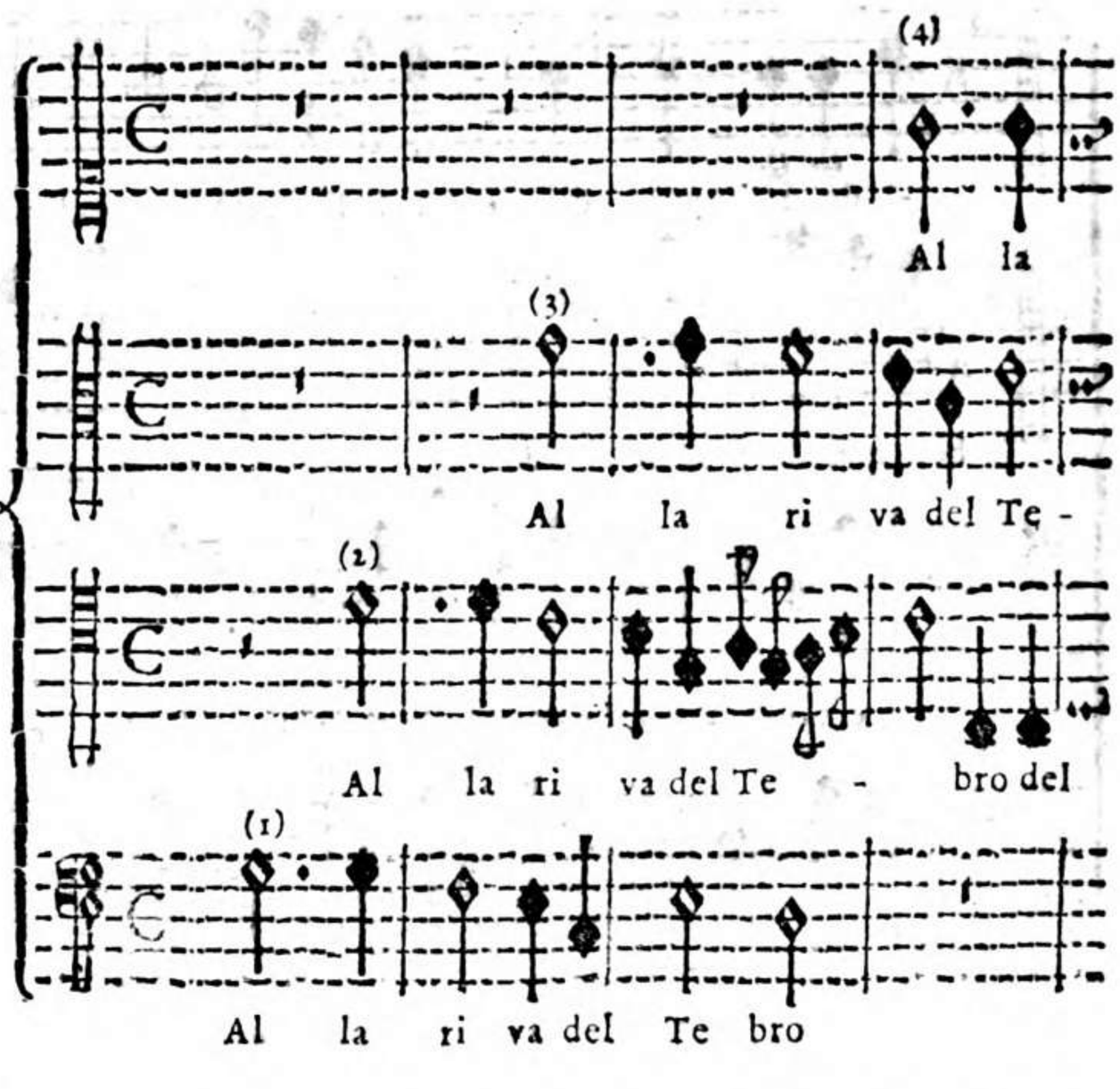


FUGA A QUATTRO VOCI.

Eſempio I.

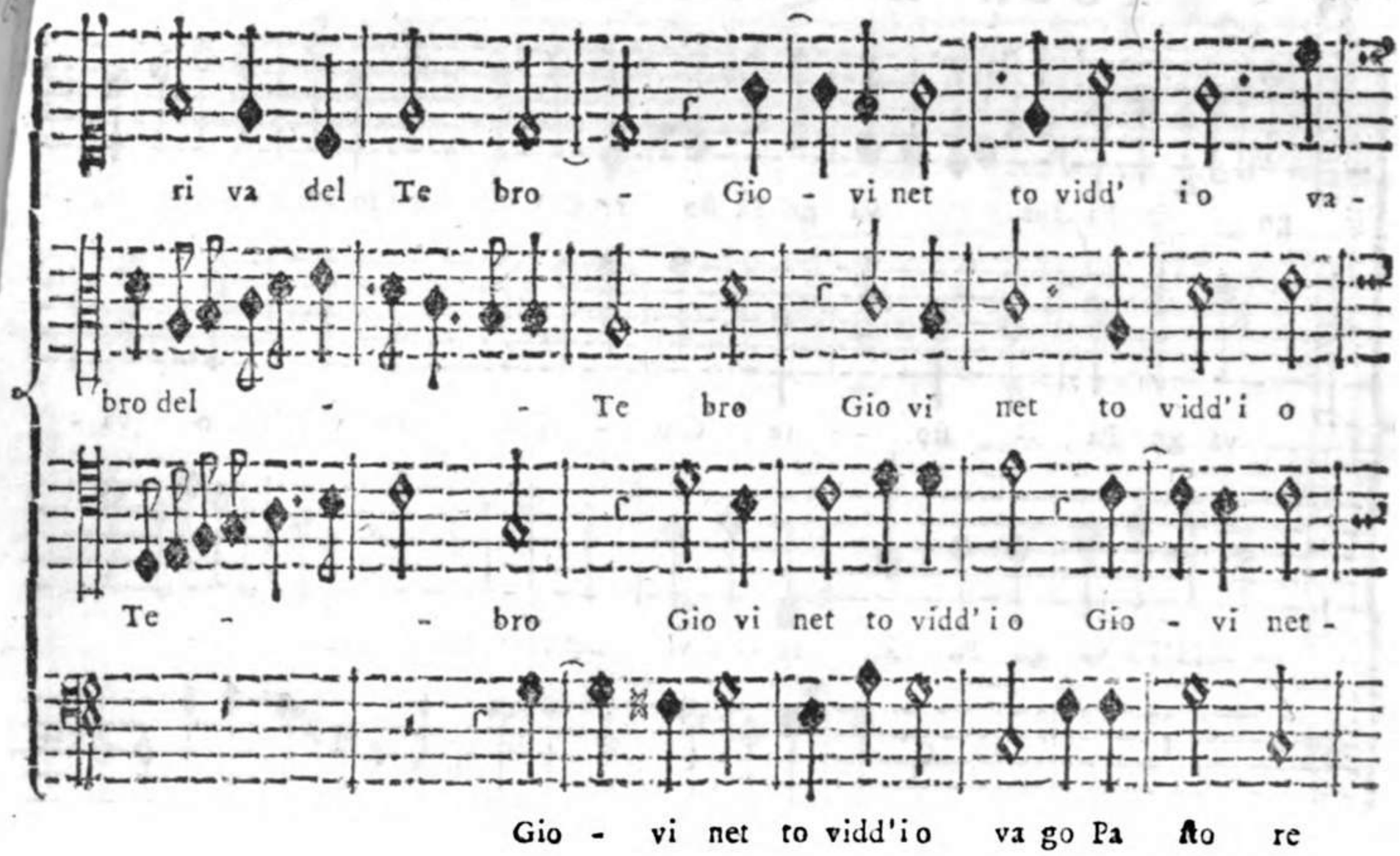
Di Giovanni Pier-Luigi da Paleſtrina.

Eſtratto dal Libro Secondo de' Madrigali a 4. Voci.

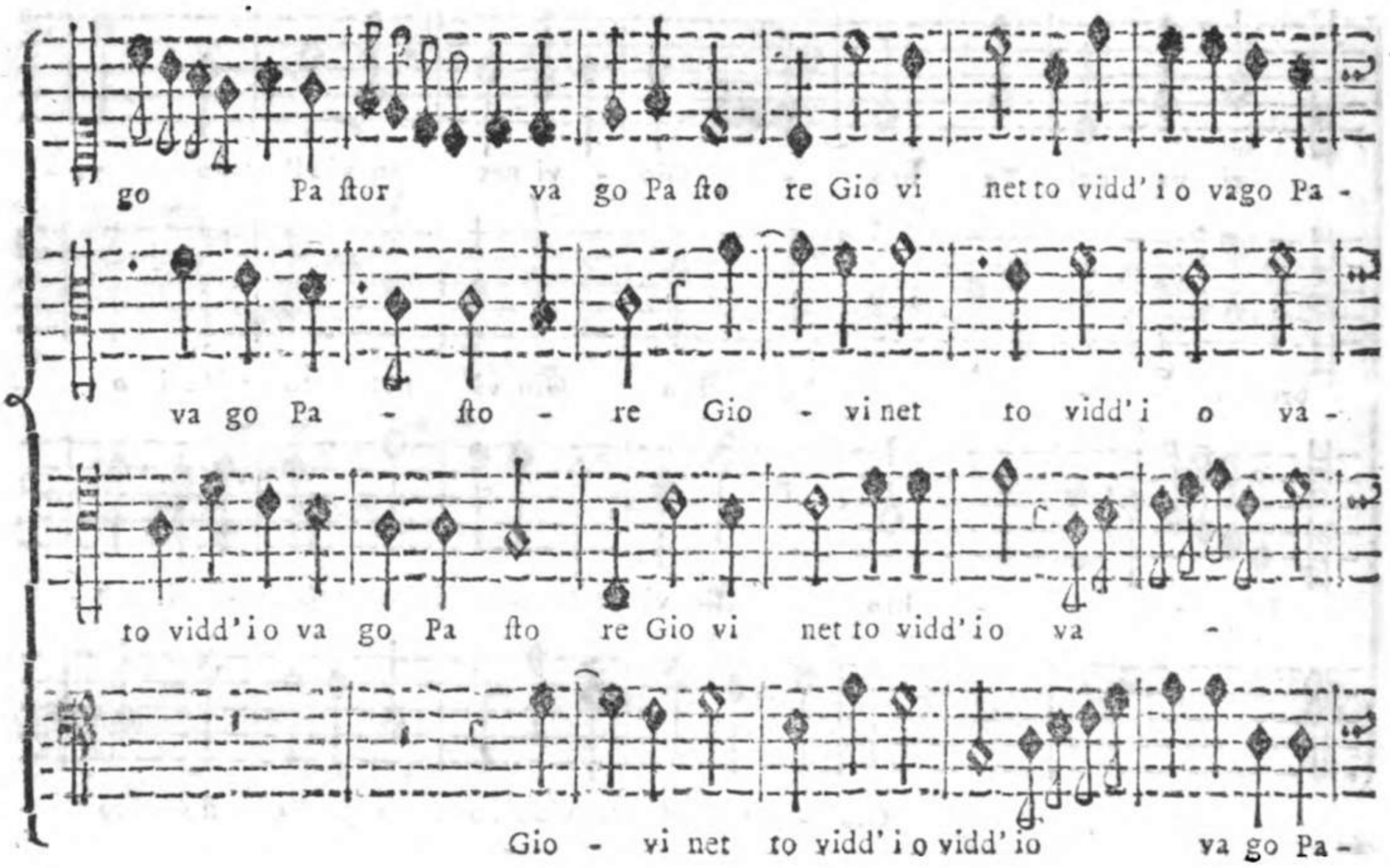


Fu tenuta in tanto pregio, e ſtima la Muſica de' Madrigali nel Secolo XVI., che fecero a gara i Compoſitori di quel tempo per fare ſpiccare il loro valore, non ſolo nella Muſica Sagra, ma ſingolarmente nella Profana, affine di renderſi ſingolari in due Stili fra di loro oppoſti; tanto più che, non eſſendo per anche introdotta nè la Muſica Concertata per la Chieſa, nè la Drammatica per il Teatro, perciò poſero tutto lo ſtudio per far riſaltare la Muſica de' Madrigali. Sopra di queſta Muſica abbiamo alcu-

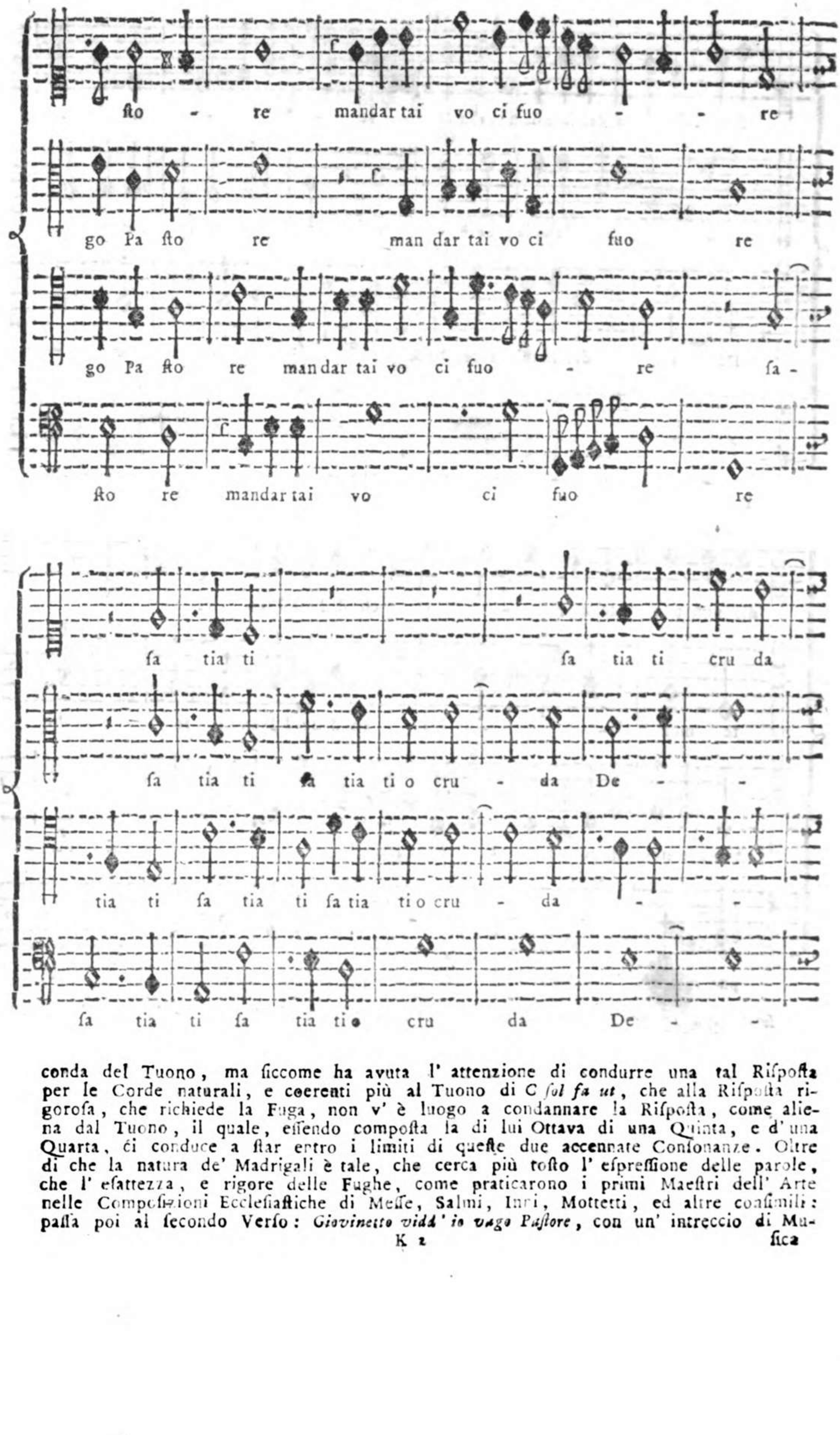
Mus. Th. 75-4
28-2



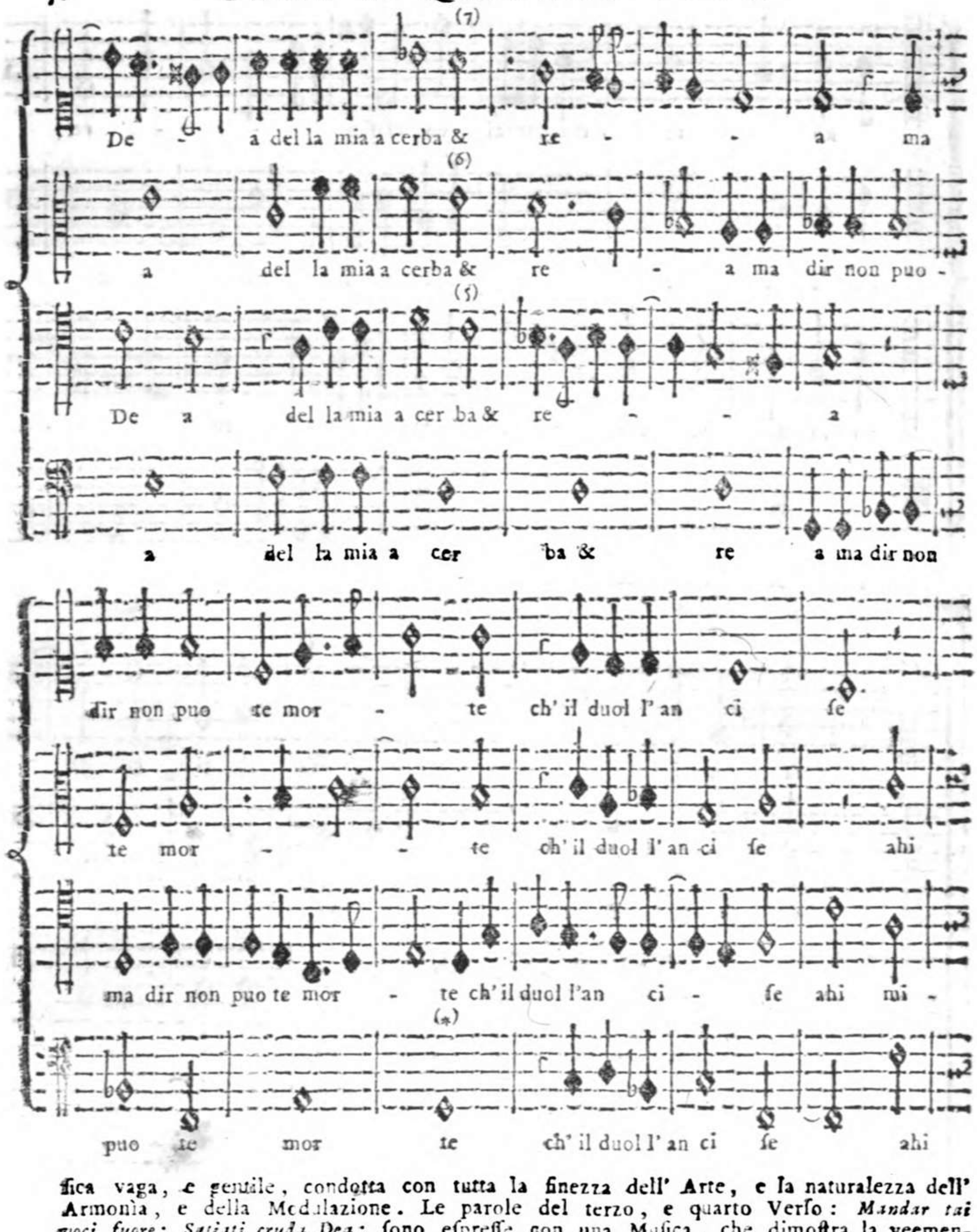
alcuni particolari avvertimenti pubblicati da D. Pietro Pontio Parmiggiano, il quale, dopo d' aver dimoſtrato in forma di Dialogo il modo di comporre Mottetti, Meſſe, Salmi, Magnificat, Lezioni della Settimana Santa, e Ricercari, così ſoggionge: *Le inventioni del Madrigale debbono eſſer brevi, non più di due tempi di Semibrevi, over di tre: Hetore: Perche vogliono eſſer così brevi queſte invenzioni? Paolo: La cagione è, che s' altramente foſſero, non ſarebbono proprie del Madrigale: Hetore: Hò inteſo la cagione, ſeguitate: Paolo: Vi fò anco ſapere, che il ſuo proprio è di fargli delle Semiminime aſſai, & anco delle Minime fatte in Sincopa. Sappiate ancora, che ſpeſſe volte le Parti debbono andare ugualmente inſieme, con moto però veloce di Minime, over di Semiminime. Si deve aver oſſervanza grandiſſima di ſeguir le parole, come ſe trattano di coſe dure, & aſpre; trovar di quelli paſſaggi duri, & aſpri, ſe anco le parole tratteranno diſcorrere, over di combattere; convien fare la compoſitione ſia veloce riſpetto a quella di prima. Se le parole ragioneranno di cadere, overo inalzarſi, ſarete avertito di far le parti della voſtra compoſitione, che vadano per grado congionto, over diſgiunto abbaſſandoſi, over' alzandoſi, come fece Orlando* (Laſſo) *nel fine del Madrigale del primo libro a cinque voci, che dice: Già mi fu col deſire =, ove le parole dicano: Alto Soggetto alle mie baſſe rime =, dove alza le parti, che diſcendano con intervallo di cinque voci.* Ma ſiccome gli Avvertimenti, e le Regole, che da que' primi Maeſtri ſi praticavano ne' Madrigali, avendole eſſi appreſe nello Studio delle prime Regole del Contrappunto, le giudicarono facili d' apprenderſi altresì da qualunque Compoſitore, perciò non ſi diedero gran premura di laſciarle ſcritte; onde conviene, ſe non tutte, almeno in parte rilevarle dalle ſteſſe loro Compoſizioni, affinchè il Giovane Compoſitore poſſa approffittarſene, e farne prudente uſo, ſecondo le circoſtanze, che ſe li preſenteranno. Non v' ha dubbio, che la Modulazione praticata nella Muſica ſagra di quei tempi non foſſe molto riſtretta, talche, fuori del paſſaggio dalla Fondamentale alla Quinta, o alla Quarta del Tuono, con farvi qualche breve fermata, e Cadenza, rare, anzi rariſſime volte incontraſi alcun paſſaggio a qualunque altra Corda; e ſe queſto ritrovaſi, egli è paſſaggiero, e di volo, talchè non rendeſi che poco, e quaſi nulla ſenſibile. Ne' Madrigali però ebbero premura d' introdurvi qualche Modulazione ſtraordinaria, affine di eſprimere con maggior forza alcun particolar ſentimento richieſto dalle parole. Una dalle principali attenzioni, e premure, che avevano quei Compoſitori, e che veniva a formare il carattere diſtintivo di tali Compoſizioni, ſi era l' introdurvi dei *Contrappunti doppj* di tutte le Specie, come in appreſſo verremmo eſponendo. Incontraſi in oltre alcuna volta, ſecondo che il ſentimento delle parole lo richiede, qualche Corda alterata, o col ♯, o col b molle; così pure qualche Salto d' Intervallo falſo, o alterato, o diminuito; e ciò ſempre più ritrovaſi pratiſ.



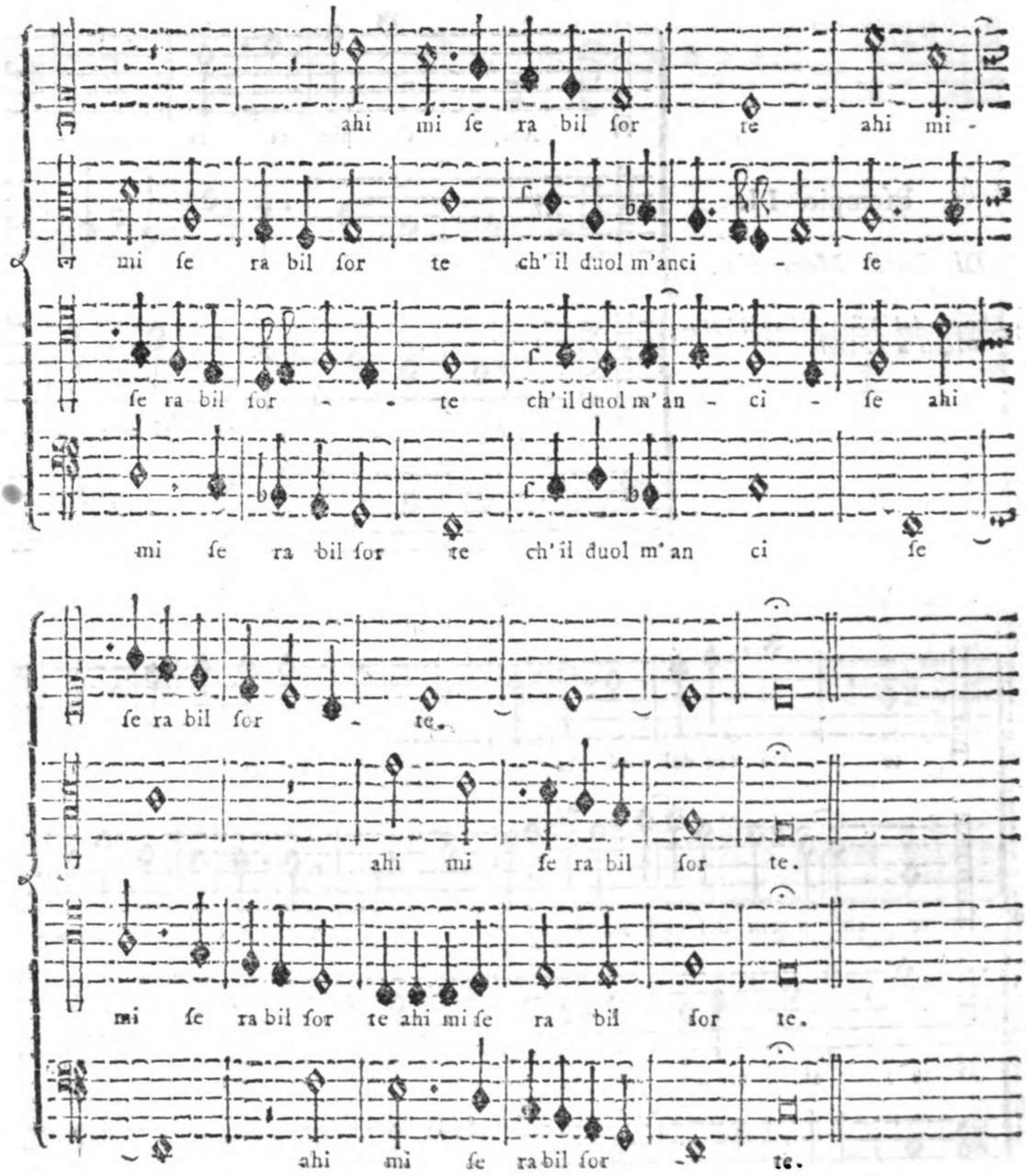
cato da' Maeſtri nell' avanzarſi del tempo, e nell' accoſtarſi a' giorni noſtri. Eſpoſti gli accennati avvertimenti, vengo ora a rilevare quanto di ſingolare ritrovaſi in queſto Madrigale. L' Autore di queſta Compoſizione fu il tanto celebre, e rinomato Giovanni Pier-Luigi da Paleſtrina. Il ſingolar merito di queſto grand' Uomo è sì chiaro, e luminoſo preſſo di tutti i Profeſſori di Muſica, che concordemente s' uniſcono nell' approvare come giuſtiſſimi gli elogi di due eccellenti Cantori della Cappella Pontificia Matteo Fornari, e Andrea Adami da Bolſena. Il primo (Narraz. Iſtor. dell' Origine, progreſſo &c. della Pontif. Cappella MSS.) di lui così parla: *meritò il titolo di Principe della Muſica*; l' altro (Oſſervaz. per ben regolare il Coro della Cappella Pontifizia pag. 170.) *Nacque povero di beni di fortuna, ma così ricco d' ingegno, che ben preſto ſi rendè lo ſtupore non ſolo di Roma, ma ancora del Mondo tutto, di che ne fanno indubitata fede tante ſue Opere date alle Stampe, che ſono lo ſpecchio di tutti i Profeſſori . . . . morì li 2. Febbrajo* 1594. In quanta ſtima foſſe tenuto dai Maeſtri di quei tempi, rilevaſi altresì da una Raccolta di Salmi a cinque Voci di varj Autori ſtampata nell' anno 1592., e dedicata a queſto inſigne Compoſitore, gli Autori della quale ſono i ſeguenti: D. Gio: Matteo Aſula Veroneſe, P. Coſtanzo Porta Cremoneſe Minor Conventuale, P. Ippolito Baccuſi, D. Pietro Poncio, P. Orazio Columbani Veroneſe Minor Conventuale, D. Domenico Lauro, Gio: Croce Chiozzotto, Girolamo Veſpa Napolitano, D. Gio: Giacomo Gaſtoldi di Caravaggio, Nicola Parma, Gio: Cavaccio, Leon Leoni, Paolo Bozio, Agoſtino Corona. Del ſopraccennato inſigne Autore, come diſſi, è il Madrigale, che imprendiamo ad eſaminare. Il Tuono di queſta Compoſizione è *C ſol fa ut*, che ſecondo l' opinione di que' tempi era il Duodecimo Tuono, ma ſecondo l' opinione di poi propoſta dal Zarlino, dopo la prima, e ſeconda delle ſei Edizioni delle Inſtituzioni Harmoniche, nelle quattro ultime Edizioni, viene ad eſſere del primo Tuono, perchè egli mutò le ſede, non ſolo degli otto Tuoni, ma ancora dei dodici Tuoni; e ſiccome dalla Scuola di Roma non fu abbracciata queſta ſua ultima opinione, per non iſcoſtarſi dal ſiſtema della Chieſa, che non ha ſtabilito che otto Tuoni, cominciando dalla Corda di *D la ſol re*, come nella prima Parte di queſto Eſemplare è ſtato dimoſtrato; perciò penſo più ragionevole lo ſtabilirlo del Duodecimo Tuono, uniformandomi in ciò al Siſtema propoſto in un Trattato MSS. da Gio: Maria Nanino coetaneo, e condiſcepolo dell' Autore di queſto Madrigale. Su 'l principio dal Baſſo vien propoſto al Num. (1) un' Attacco alla Quinta del Tuono, e alla Quinta ſopra al Num. (2) vi riſponde il Tenore, e all' Ottava ſopra vi riſpondono ai Num. (3), e (4) il Contralto, e il Soprano. Oltre l' unione, e il naturale intreccio delle Parti di queſto primo Verſo, dobbiamo notare, che l' Autore non ha avuta difficoltà alcuna, che il Tenore riſponda in *D la ſol re* ſeconda



conda del Tuono, ma ſiccome ha avuta l' attenzione di condurre una tal Riſpoſta per le Corde naturali, e coerenti più al Tuono di C *ſol fa ut*, che alla Riſpoſta rigoroſa, che richiede la Fuga, non v' è luogo a condannare la Riſpoſta, come aliena dal Tuono, il quale, eſſendo compoſta la di lui Ottava di una Quinta, e d' una Quarta, ci conduce a ſtar entro i limiti di queſte due accennate Conſonanze. Oltre di che la natura de' Madrigali è tale, che cerca più toſto l' eſpreſſione delle parole, che l' eſattezza, e rigore delle Fughe, come praticarono i primi Maeſtri dell' Arte nelle Compoſizioni Eccleſiaſtiche di Meſſe, Salmi, Inni, Mottetti, ed altre conſimili: paſſa poi al ſecondo Verſo: *Giovinetto vidd' io vago Paſtore*, con un' intreccio di Mu-



fica vaga, e genuile, condotta con tutta la finezza dell' Arte, e la naturalezza dell' Armonìa, e della Modulazione. Le parole del terzo, e quarto Verſo: *Mandar tai voci fuore: Satiati cruda Dea:* ſono eſpreſſe con una Muſica, che dimoſtra la veemenza, e agitazione, che prova il Paſtore, il quale, nel rimproverare la crudeltà della Dea, naturalmente alza ſempre più la voce, come artificioſamente ha praticato il valente Compoſitore ſopra le parole: *Mandar tai voci fuore:* con una Muſica in tutte le quattro Parti, che ſi alza di Terza in Terza, e in tal modo viene a dimoſtrare, e l' artificio con le Riſpoſte reali delle Parti, e l' eſpreſſione ſingolare delle parole. Si rende poſcia aſſai pregievole la Muſica del quarto Verſo, ove il Compoſitore propone un' Attacco in cui le Parti coll' affollarſi, e reſtringerſi l' una dietro l' altra, eſprimono mirabilmente il rimprovero indicato dalle parole: *Satiati cruda Dea.* Rilevaſi inoltre ai Numeri (5), (6), e (7) l' uſo delle Diſſonanze praticato ſolamente, quan-

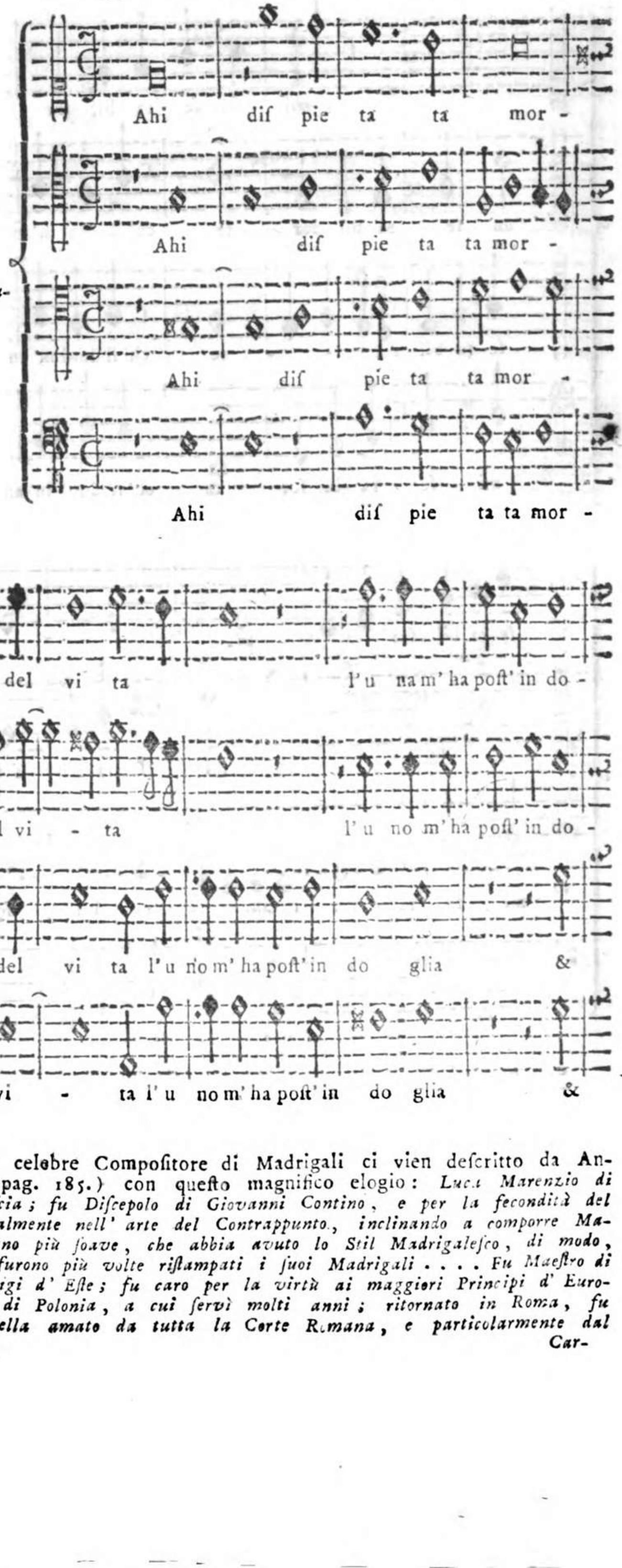


quando il ſenſo delle parole lo richiede. In fatti la Settima, la Nona ſenza preparazione accompagnate dalla Terza non riſcontranſi che di raro nei Maeſtri del Secolo XVI. Di più dobbiamo riflettere, che nella Muſica ſacra di que' tempi non praticarono tali Diſſonanze, perchè per la quantità de' Cantanti era difficile l' eſeguirle con una perfetta intonazione; ma ne' Madrigali, che erano cantati da più perfetti, e da quei ſoli, che richiedeva la Compoſizione o a quattro, o a cinque Voci, era facile, che veniſſero intonati con ogni eſattezza. Il ſeſto Verſo: *Ma dir non puote morte:* vien eſpreſſo con una Muſica dalle quattro Parti, che cantano con Note talmente profonde, che eſprimono, come prima di proferir la parola *Morte*, reſtò ucciſo dall' afflizione il Paſtore, il che vien molto ben eſpreſſo dalla Cadenza ſoſpeſa ſegnata col (*), e immediatamente paſſa alle parole del ſettimo Verſo: *Che il duol l' anciſe:* con una Cadenza formale; Finalmente arriva all' ultimo Verſo: *Ahi miſerabil ſorte:* dove fa ſpiccare una Muſica in tutte le quattro Parti per ſe ſteſſa maravigliosamente eſpreſſiva del ſenſo enfatico delle parole.

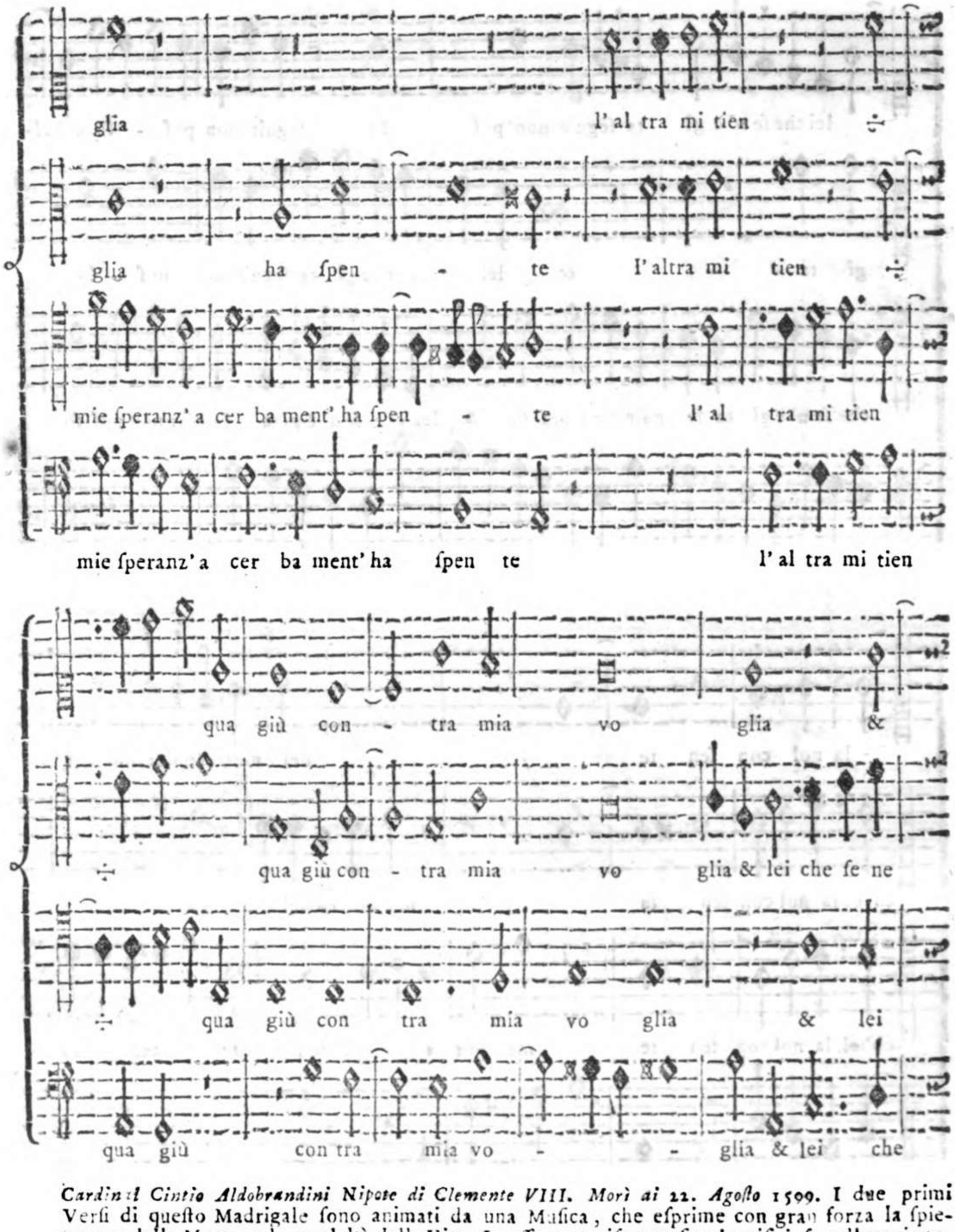
Esempio II.

Di Luca Marenzio.

Estratto dal Libro Primo de' Madrigali a 4. Voci.

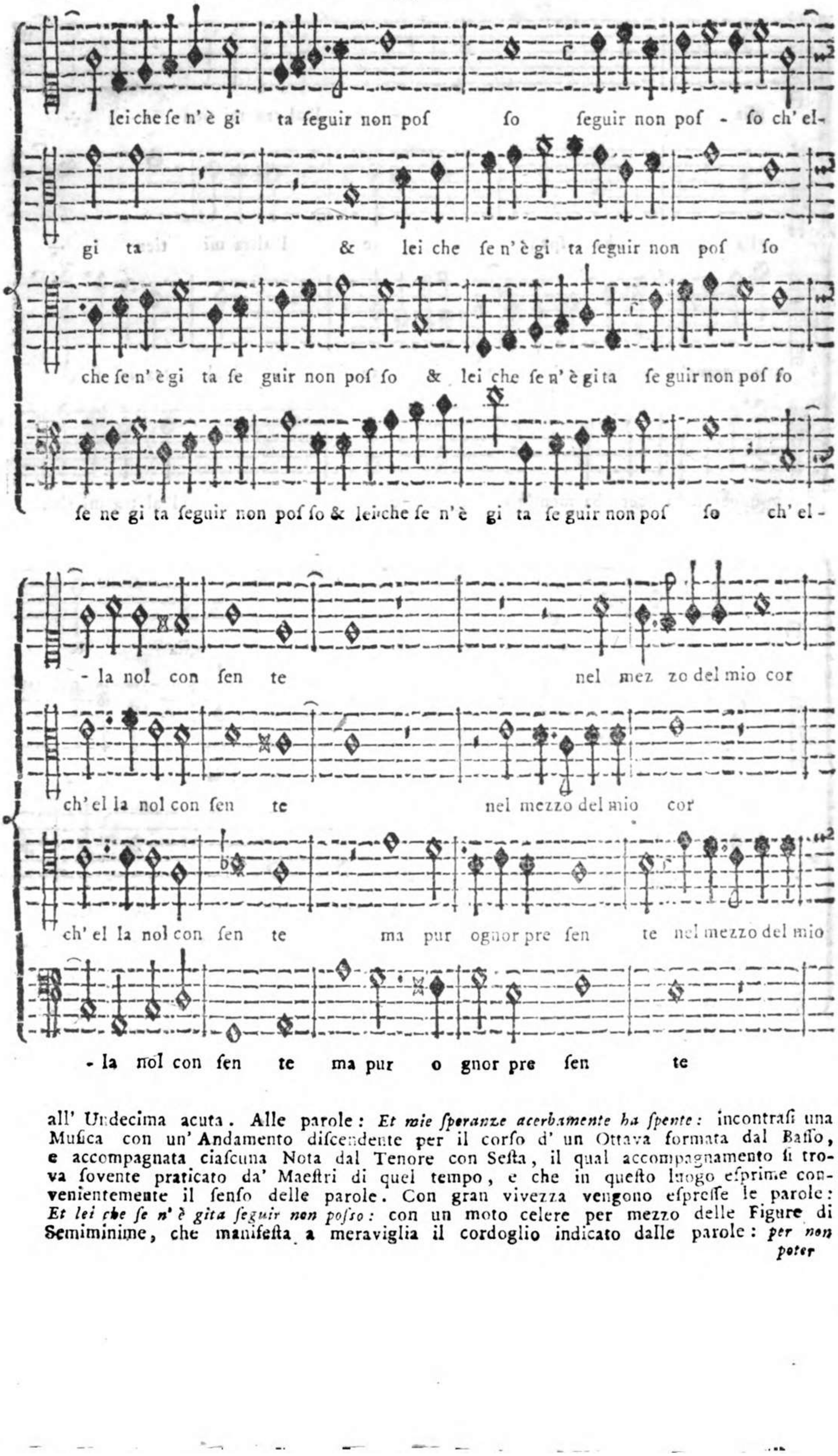


Il ſingolar merito di queſto celebre Compoſitore di Madrigali ci vien deſcritto da Andrea Adami (loc. cit. pag. 185.) con queſto magnifico elogio: *Luca Marenzio di Coccalia, Dioceſi di Breſcia; fu Diſcepolo di Giovanni Contino, e per la fecondità del ſuo ingenio, s' approfitò talmente nell' arte del Contrappunto, inclinando a comporre Madrigali, che riuſcì il Cigno più ſoave, che abbia avuto lo Stil Madrigaleſco, di modo, che dopo la ſua morte, furono più volte riſtampati i ſuoi Madrigali . . . . Fu Maeſtro di Cappella del Cardinal Luigi d' Eſte; fu caro per la virtù ai maggiori Principi d' Europa, e ſopra tutti al Re di Polonia, a cui ſervì molti anni; ritornato in Roma, fu ammeſſo nella noſtra Cappella amato da tutta la Corte Romana, e particolarmente dal Car-*

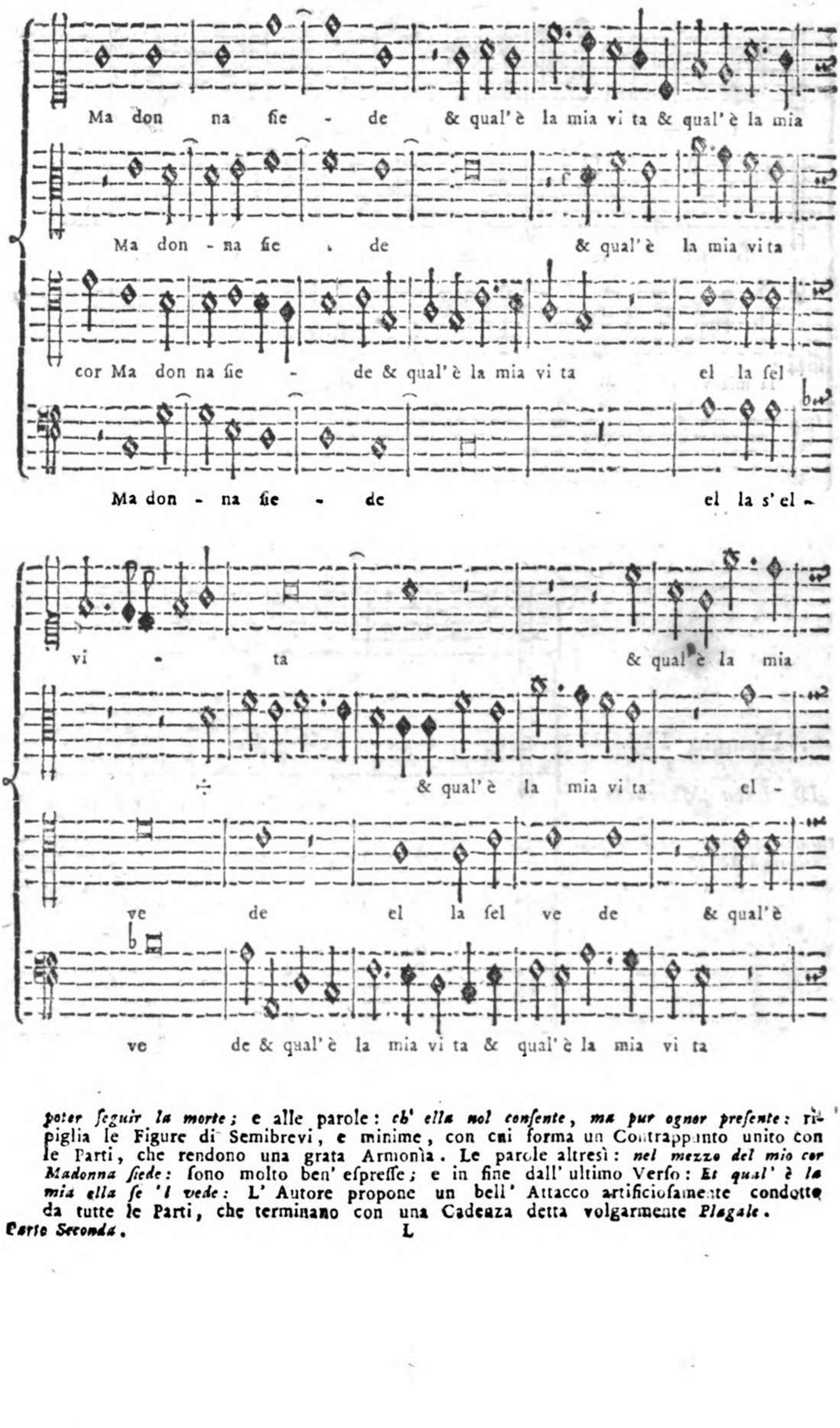


Cardinal Cintio Aldobrandini Nipote di Clemente VIII. Morì ai 22. Agoſto 1599. I due primi Verſi di queſto Madrigale ſono animati da una Muſica, che eſprime con gran forza la ſpietatezza della Morte, e la crudeltà della Vita. In eſſa pure riſcontraſi un' artificioſa collocazione, e diſpoſizione delle Parti, procedendo per moto diſcendente le due eſtreme, e per moto aſcendente le altre due di mezzo, le quali aſſieme vengono a formare un' Armonìa tutta meſta, e dolente. Ma ſiccome queſta Muſica è a quattro Voci, è da notarſi, come giudizioſamente il Compoſitore ha poſta la maggior forza dell' eſpreſſione nelle due Parti eſtreme, cioè nel Baſſo, e ſingolarmente nel Soprano, come quello che ſi rende più delle altre Parti ſenſibile all' orecchio. Sopra le parole del terzo Verſo: *L' uno m' ha poſt' in doglia*: ſcopreſi un piccolo *Contrappunto doppio* fra il Baſſo, e il Soprano, che roveſcia il Contrappunto

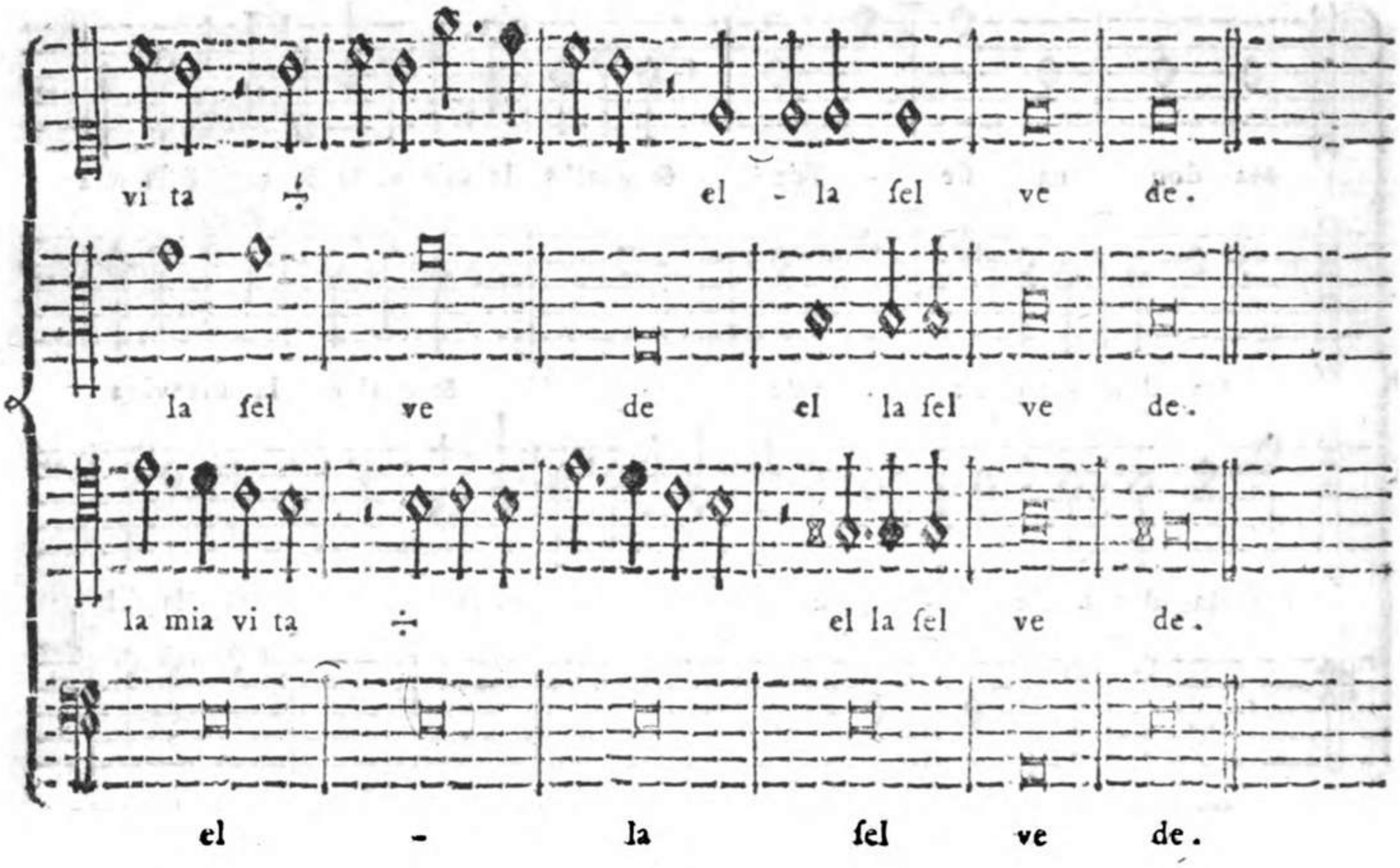
all'



all' Undecima acuta. Alle parole: *Et mie ſperanze acerbamente ha ſpente:* incontraſi una Muſica con un' Andamento diſcendente per il corſo d' un Ottava formata dal Baſſo, e accompagnata ciaſcuna Nota dal Tenore con Seſta, il qual accompagnamento ſi trova ſovente praticato da' Maeſtri di quel tempo, e che in queſto luogo eſprime convenientemente il ſenſo delle parole. Con gran vivezza vengono eſpreſſe le parole: *Et lei che ſe n' è gita ſeguir non poſſo:* con un moto celere per mezzo delle Figure di Semiminime, che manifeſta a meraviglia il cordoglio indicato dalle parole: *per non poter*



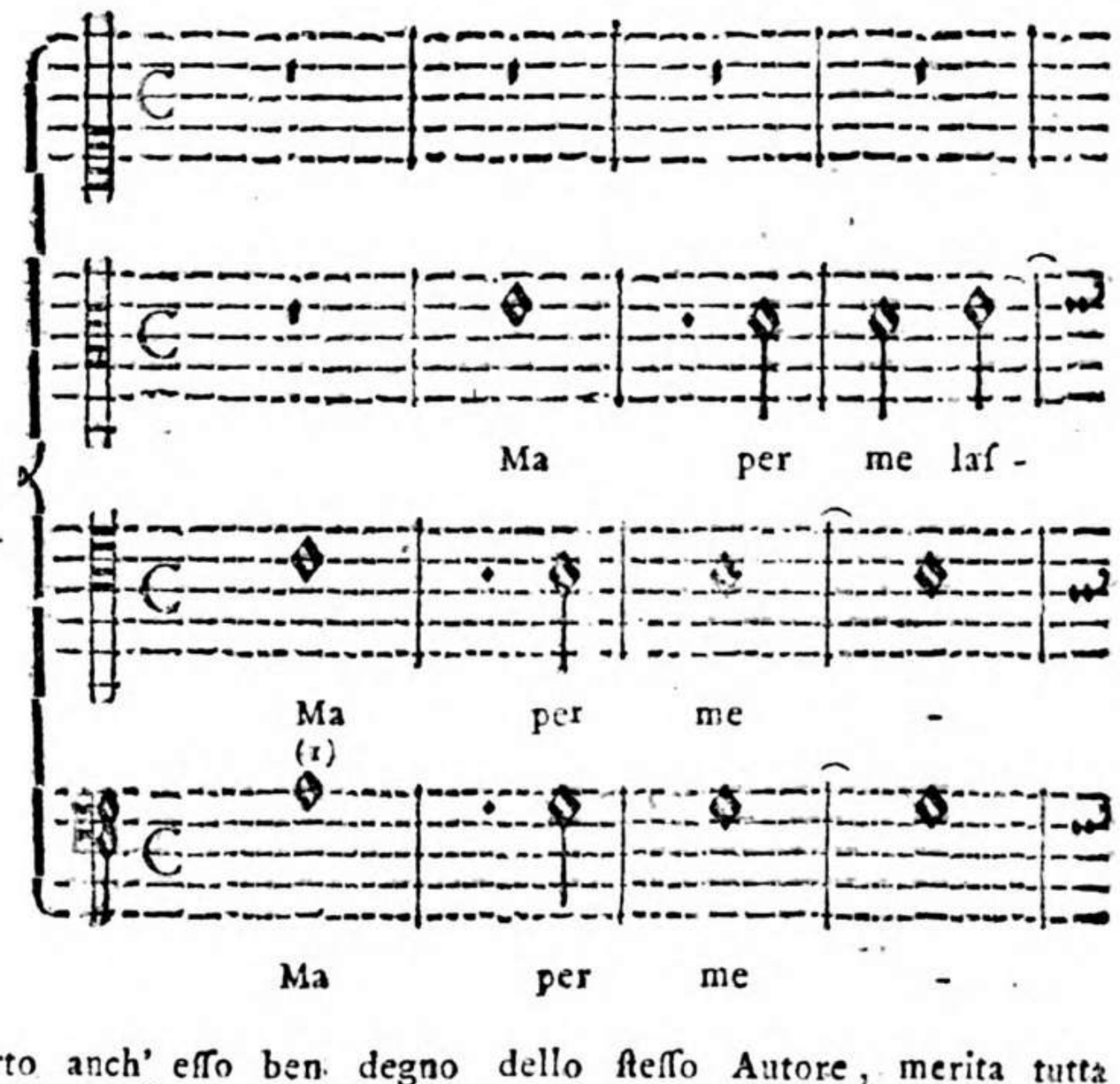
poter ſeguir la morte; e alle parole: *ch' ella nol conſente, ma pur ognor preſente:* ripiglia le Figure di Semibrevi, e minime, con cui forma un Contrappunto unito con le Parti, che rendono una grata Armonìa. Le parole altresì: *nel mezzo del mio cor Madonna ſiede:* ſono molto ben' eſpreſſe; e in fine dall' ultimo Verſo: *Et qual' è la mia ella ſe 'l vede:* L' Autore propone un bell' Attacco artificioſamente condotto da tutte le Parti, che terminano con una Cadenza detta volgarmente *Plagale*.



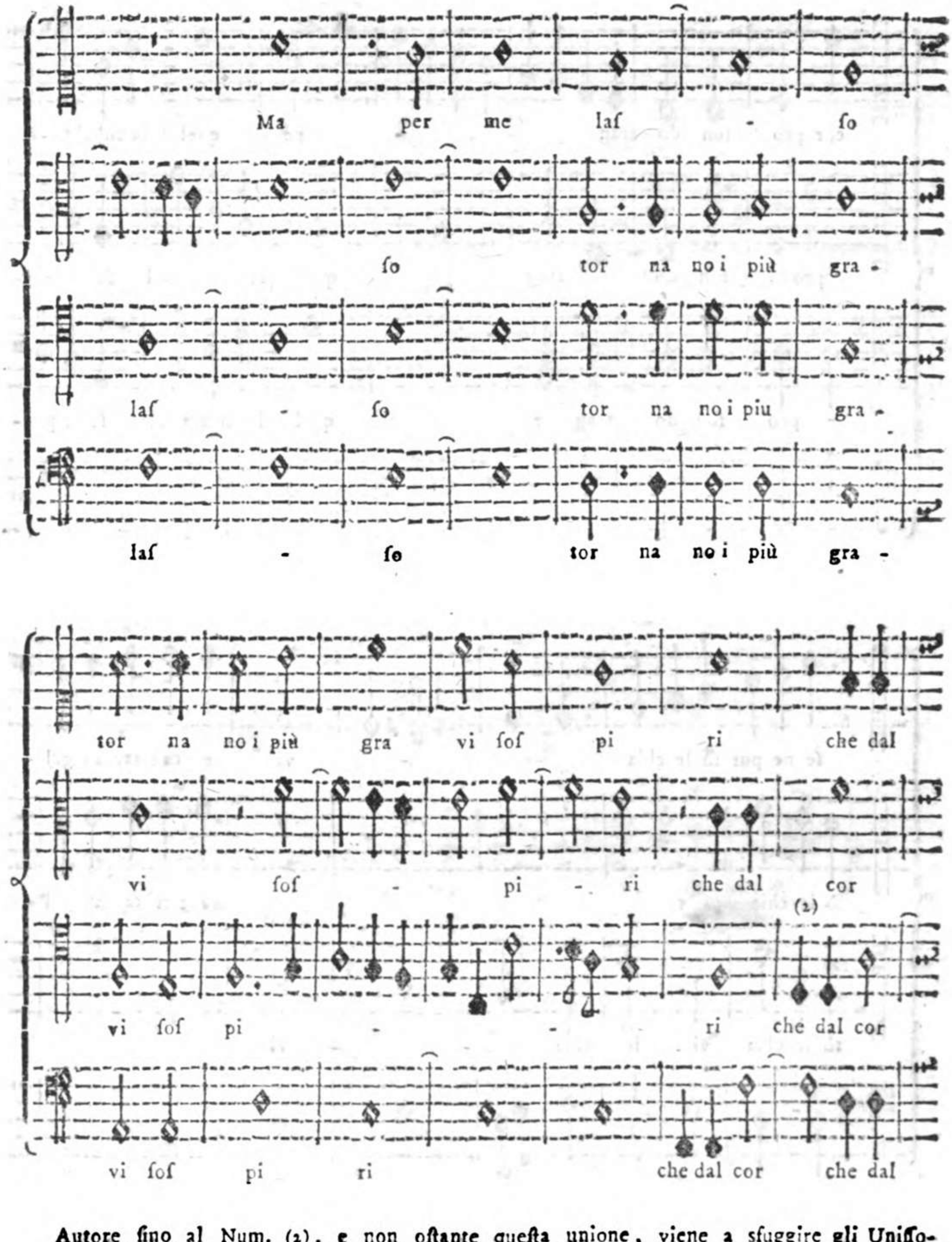
Eſempio III.

Di Luca Marenzio.

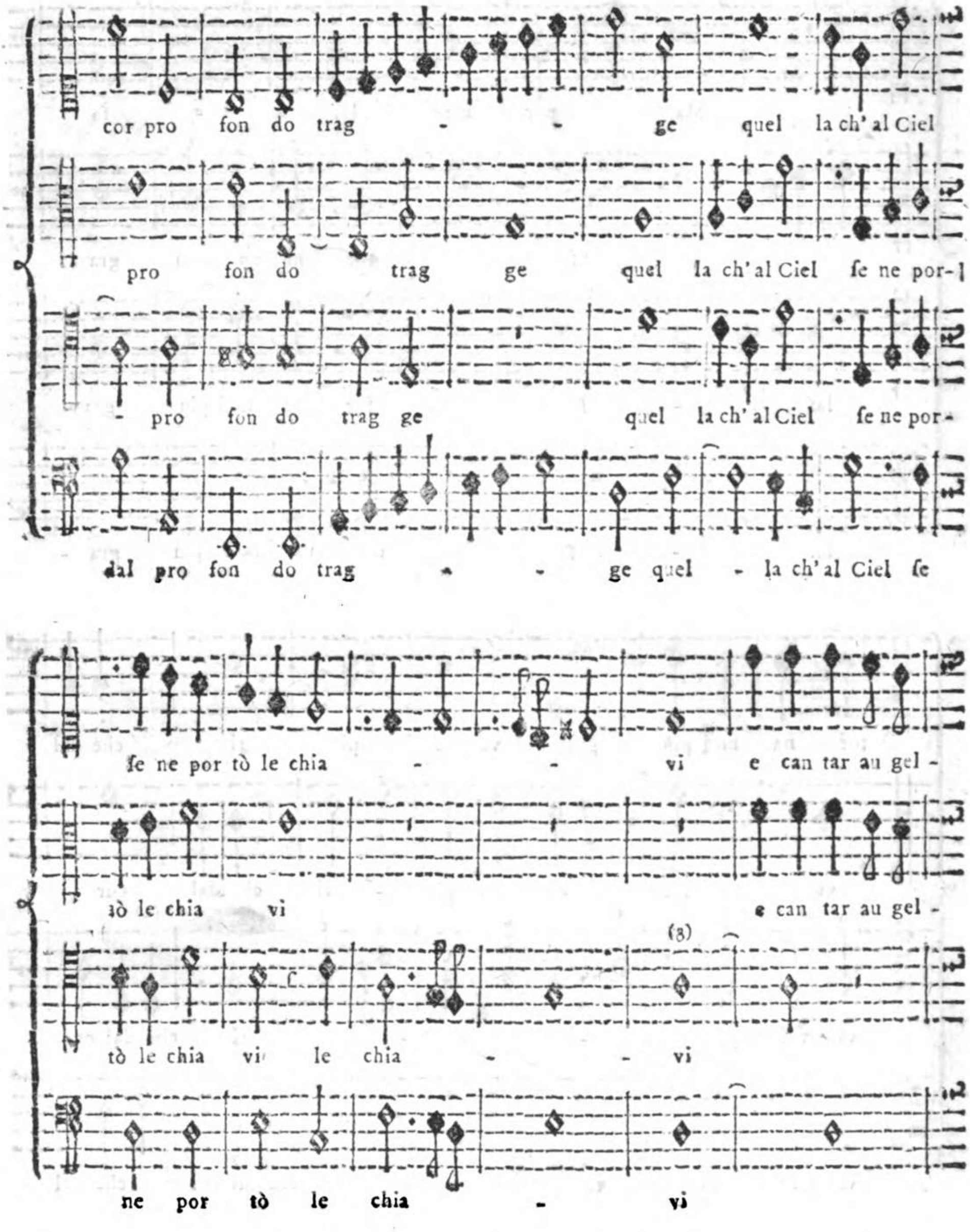
Eſtratto dal primo Libro de' Madrigali a 4. Voci.



Queſt' altro Madrigale, parto anch' eſſo ben degno dello ſteſſo Autore, merita tutta l' attenzione dei Giovani Compoſitori per ben comprenderne gl' ingegnoſi artificj uſati dal ſuddetto Autore intorno all' Arte del Contrappunto, che oltre la ſingolar' eſpreſſione de' varj ſentimenti delle parole, in eſſo contengonſi. E affinchè i Giovani ne poſſano guſtare la finezza, e ritrarne il neceſſario profitto, noi gli andremo ad uno ad uno mettendo loro ſotto degli occhi. Il primo, che ci ſi preſenta, è la ſtretta unione delle Parti, che dal principio del Madrigale al Num. (1) viene uſata dall' Auto-

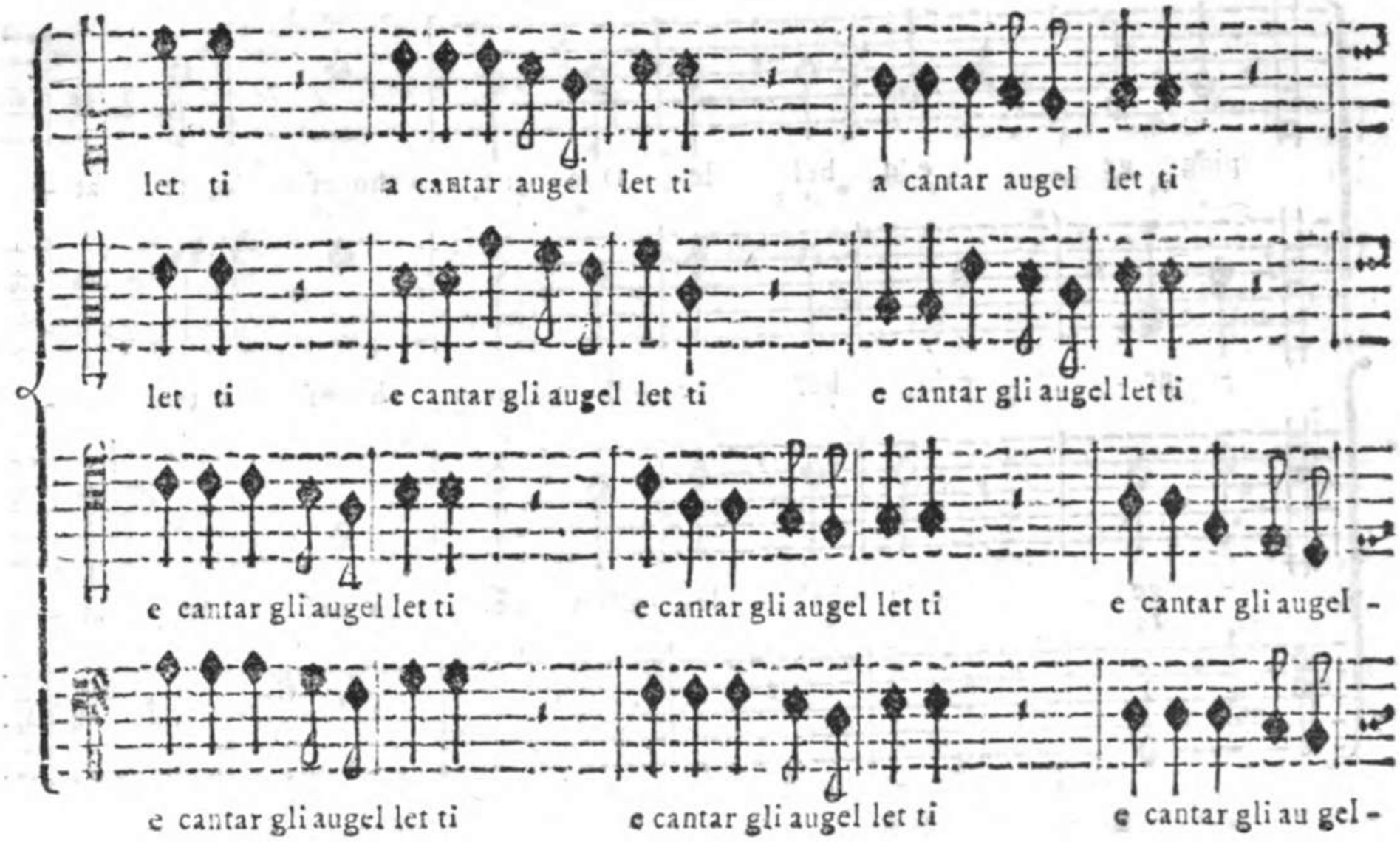


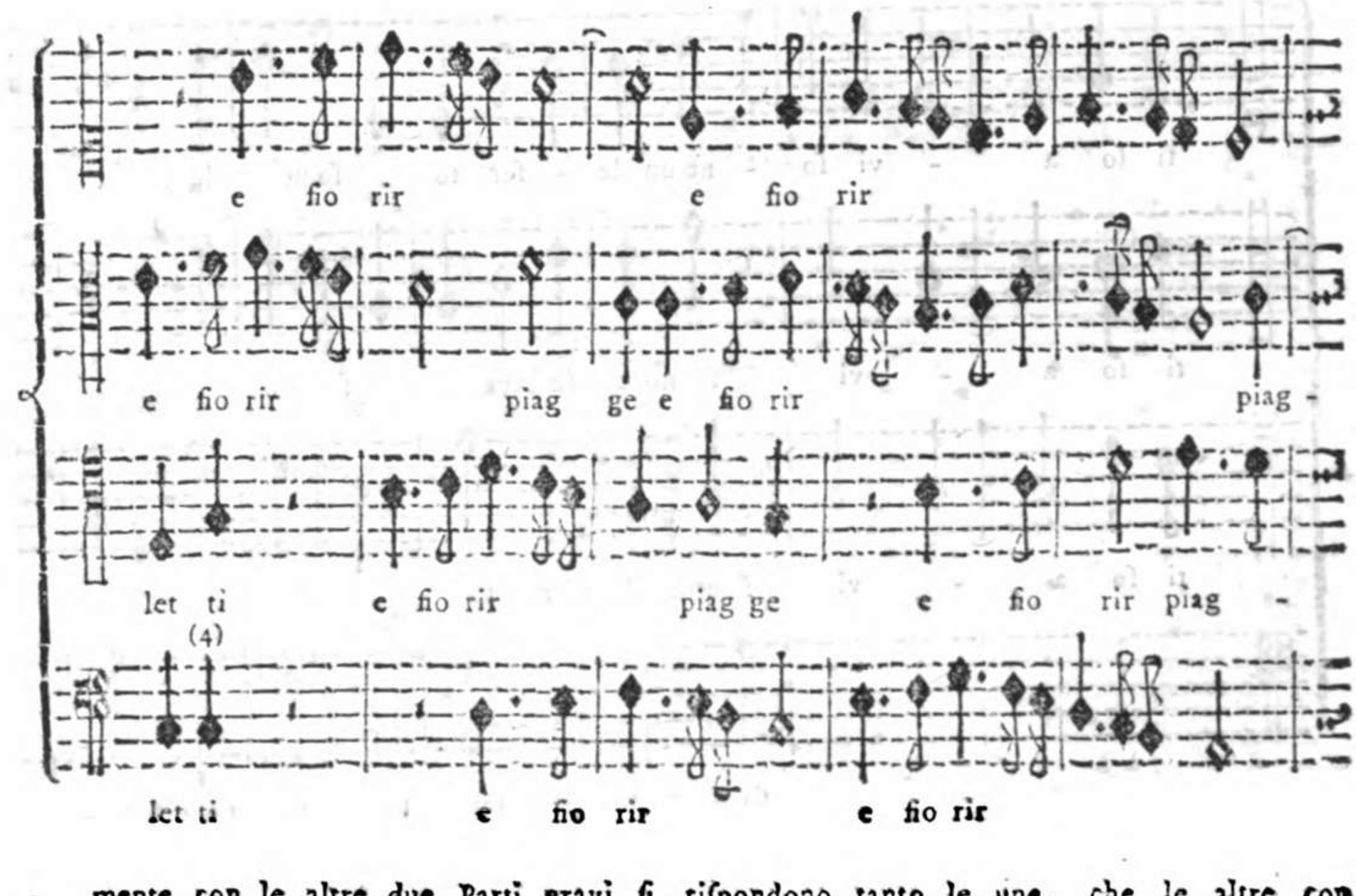
Autore ſino al Num. (2), e non oſtante queſta unione, viene a ſfuggire gli Uniſſoni, coſa, abbenchè molto difficile, tanto però inculcata da' Maeſtri dell' Arte, per la ragione aſſegnata nella Prima Parte di queſto Eſemplare alla pag. 28. 29. ſtantechè privano le Compoſizioni di quell' Armonìa, che è il principale, e più bel pregio della Muſica in Contrappunto. Dal Num. (2) ſino al Num. (3) incontraſi un Contrappunto con varie Imitazioni artificioſe, le quali, abbenchè le Parti ſi muovano con Salti di Quarta, o di Quinta, o di Ottava, ciò non oſtante ſono talmente



condotte, col dar campo una Parte all' altra, che conſervano però quella ſtretta unione quì ſopra accennata, e da ciò deve perſuaderſi il Giovane Compoſitore, che quanto più ſono unite le Parti, tanto più riſalta l' Armonìa, perchè queſta dipende dalla loro unione, come c' inſegna l' eſperienza. Oltre di che, dall' unione viene obbligato ognuno de' Cantori con maggior forza, ed energìa ad eſeguir la propria Parte. Dal Num. (3) ſino al Num. (4) vedeſi dall' Autore compoſta una Muſica ſopra le parole: *E cantar gli augelletti*: tutta gaja, e brillante, in cui le due Parti acute vicendevol-

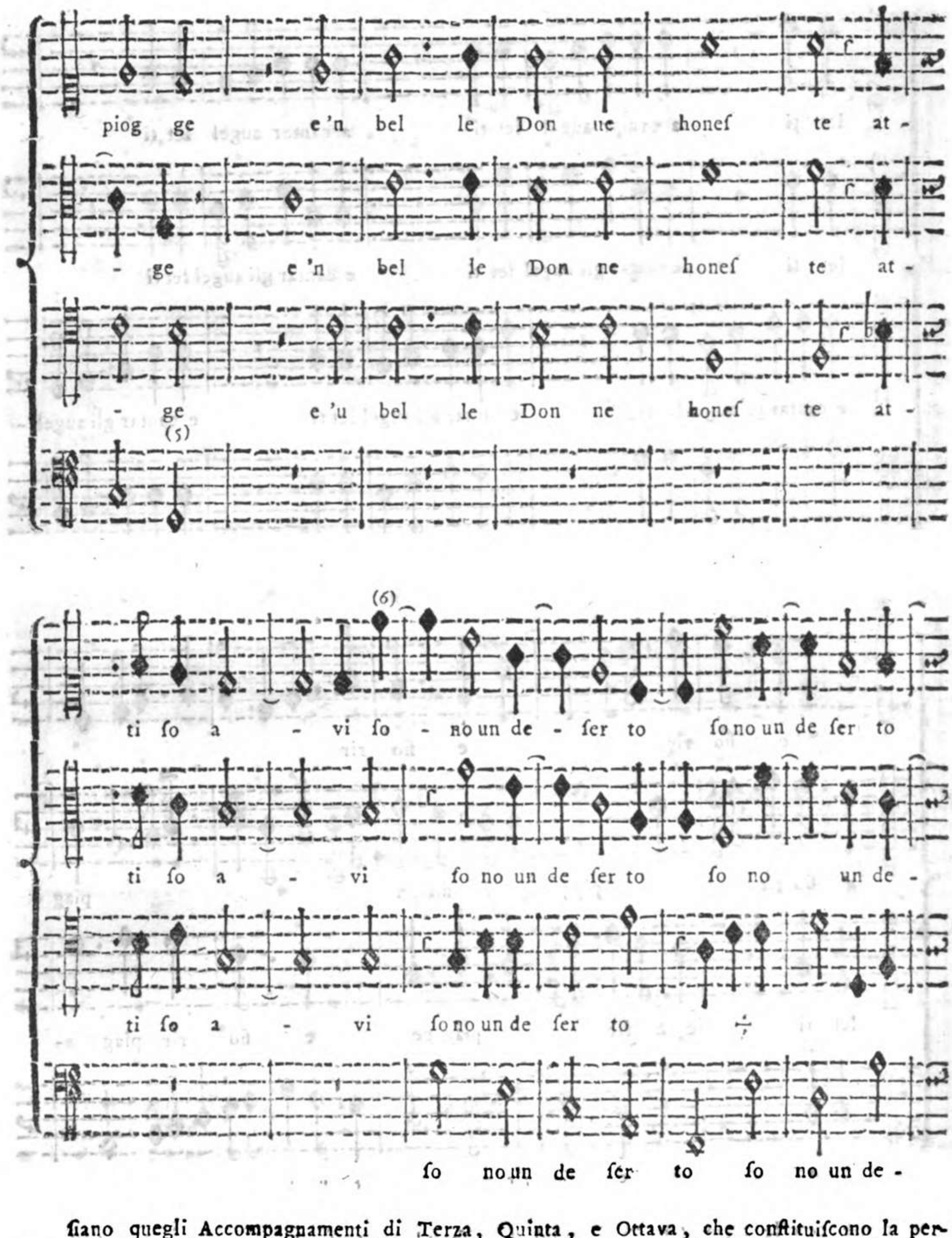
mente





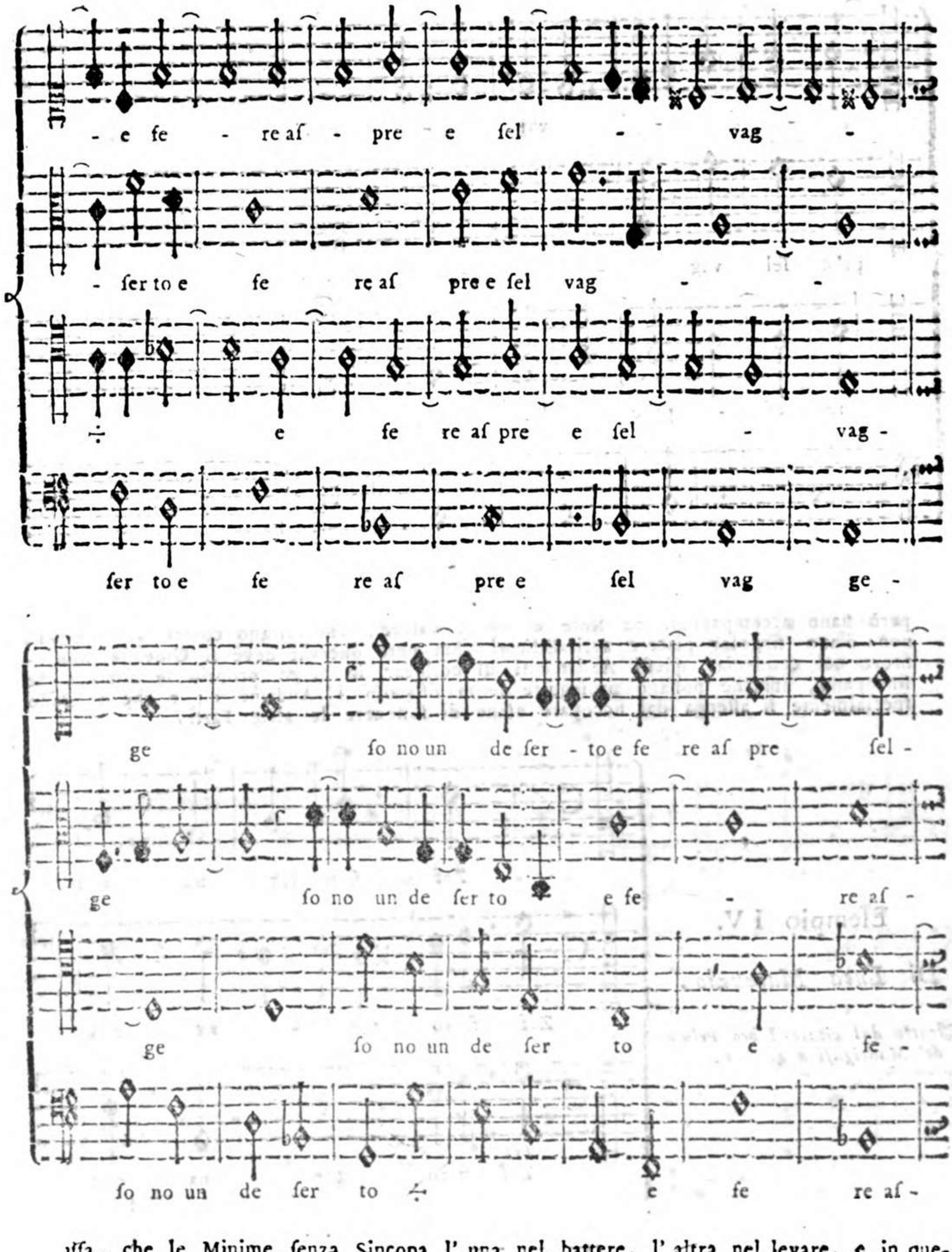
mente con le altre due Parti gravi ſi riſpondono tanto le une, che le altre con un' Andamento quaſi ſempre fra di loro cammisando di Terza, o di Seſta, perchè l' Autore ha avuta l' attenzione in tal' Andamento di evitare il ſoſpetto di due Ottave, come appariſce dal Contralto col Baſſo, e dal Soprano col Tenore, ogni qual volta che (in vece dell' Ottava) non aveſſe accompagnato con Quinta il principio dell' Andamento replicato tre volte da ciaſcuna delle Parti. Viene in oltre a dimoſtrare il Compoſitore la di lui premura, acciocchè in ogni principio di Battuta vi

ſiano



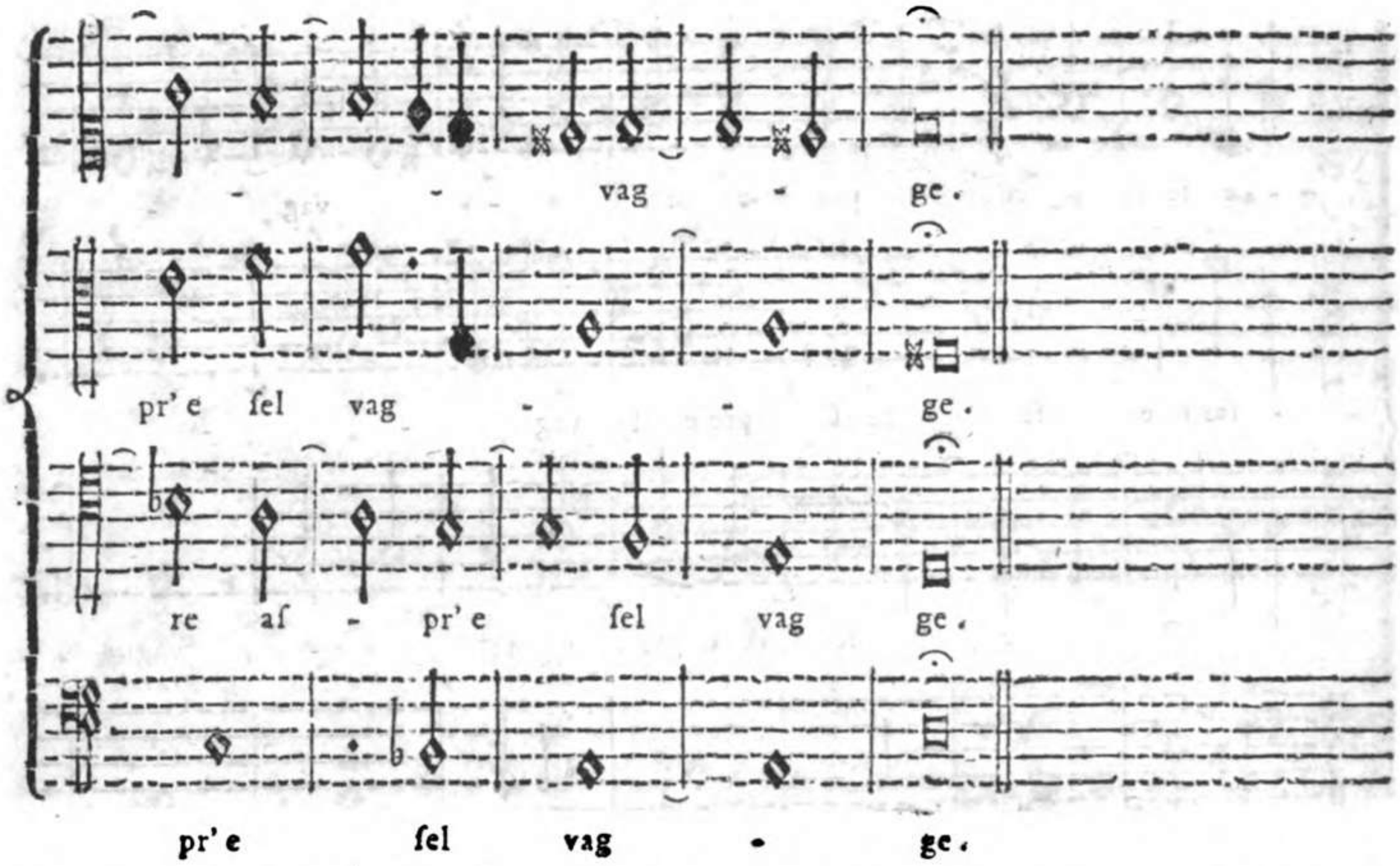
ſiano quegli Accompagnamenti di Terza, Quinta, e Ottava, che conſtituiſcono la perfetta Armonìa. Paſſa quindi dal Num. (4) al (5) con un piccolo Attacco, che, oltre una ſtretta unione delle Parti, eſprime mirabilmente il ſentimento delle parole: *e fiorir piagge*: poſcia dal Num. (5) con un Contrappunto ſemplice a tre Voci giunge al Num. (6) col proporre un ben inteſo Attacco diſcendente di Terza, in cui le Parti, per dar luogo l' una all' altra, vanno fra di loro ſincopando, eccettuatone il Baſſo, il quale dovendo ſervire alle altre Parti per ſoſtegno della Battuta, non

uſa



uſſa, che le Minime ſenza Sincopa l' una nel battere, l' altra nel levare, e in queſto modo viene giudizioſamente ad eſprimere il ſenſo delle parole: *ſono un deſerto*: Oſſervisi, come nel principio di queſt' Attacco il Tenore in luogo di riſpondere all' Attacco propoſto, uſa un' Andamento diverſo, il quale ſerve per ſempre più dar forza, e far riſaltar l'Attacco delle altre tre Parti. Un bell'intreccio di Legature riſcontraſi ſopra le parole: *e fere aſpr' e ſelvagge*: condotto artificioſamente fino a tanto che ripiglia l' Attacco, in cui tutte le quattro Parti ſincopando eſattamente riſpondano al propoſto Soggetto.

Non

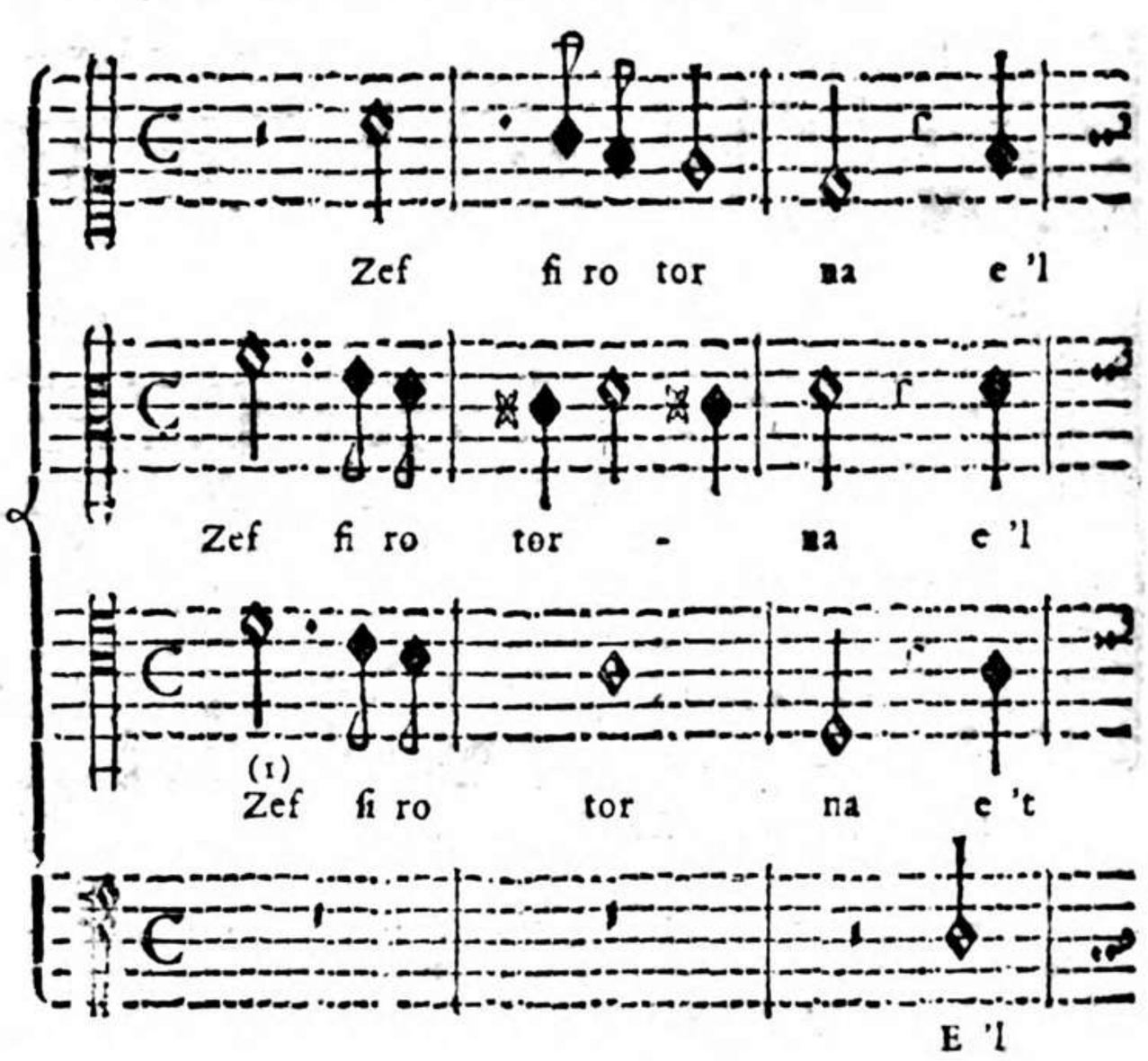


Non v' ha dubbio, che gli Andamenti di Sincopa uſati opportunamente, ogni qual volta però ſiano accompagnati da Note di ugual valore, che urtano contro la Sincopa, non diano ſingolar piacere agli Uditori. Ma però oſſervar deve il Giovane Compoſitore nel cominciar queſti Andamenti di collocar in luogo proprio le Parti, che ſincopano, affinchè poſſano proſeguire ſenza oſtacolo l' Andamento; e che il Baſſo ſpecialmente ſi aſtenga dal ſincopare affine di ſoſtenere le altre Parti.

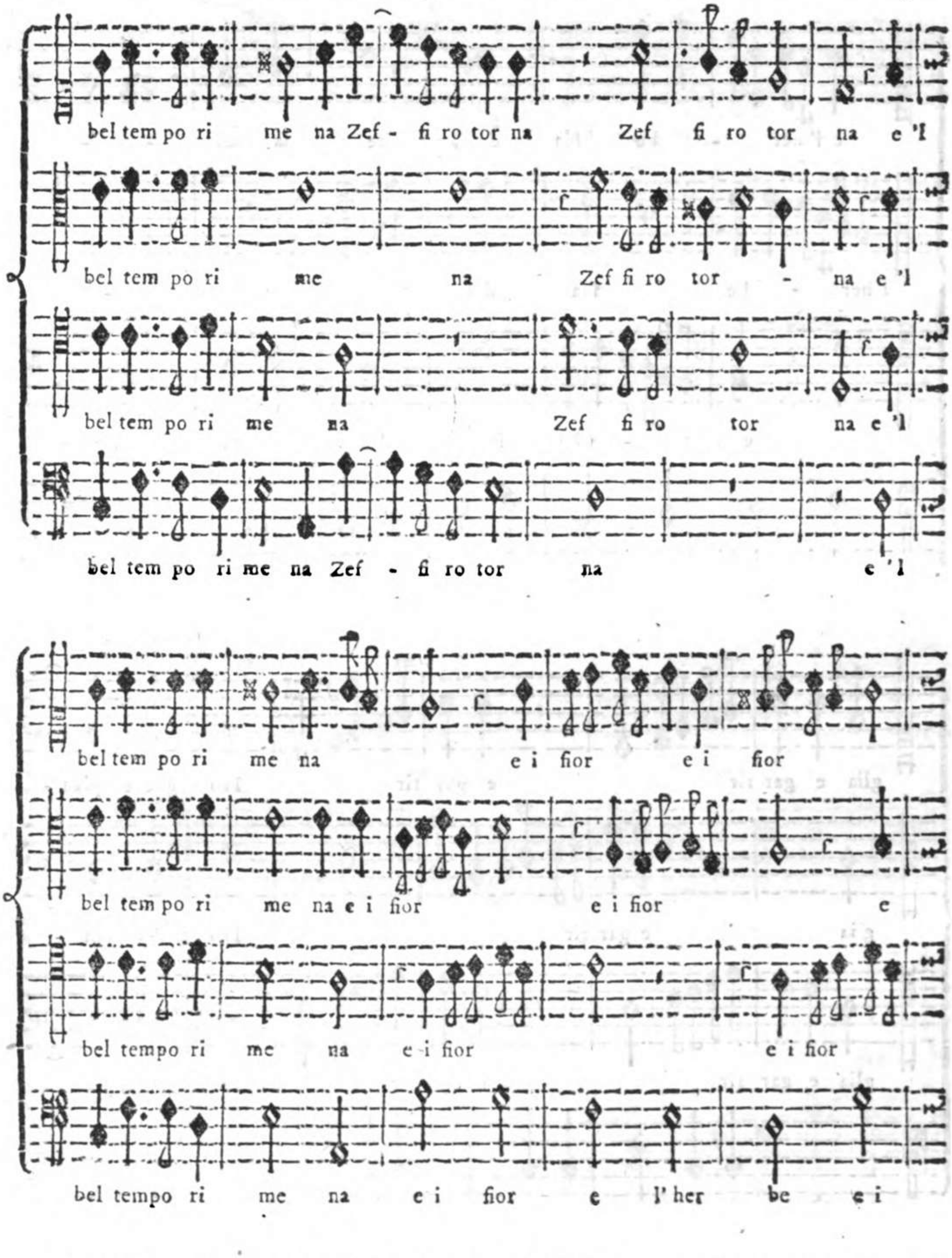
Eſempio IV.

Di Luca Marenzio.

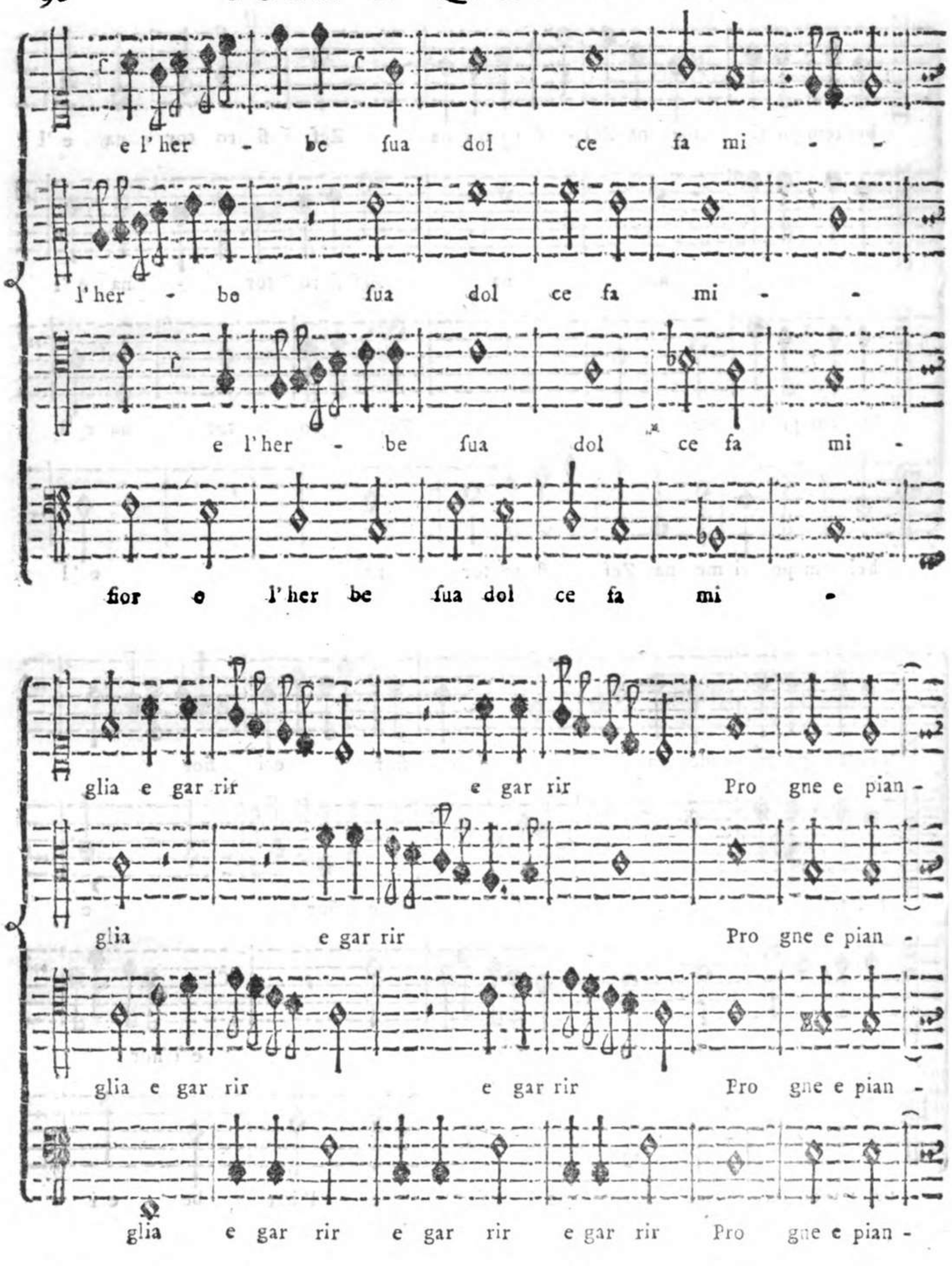
Eſtratto dal citato Libro Primo de' Madrigali a 4. Voci.



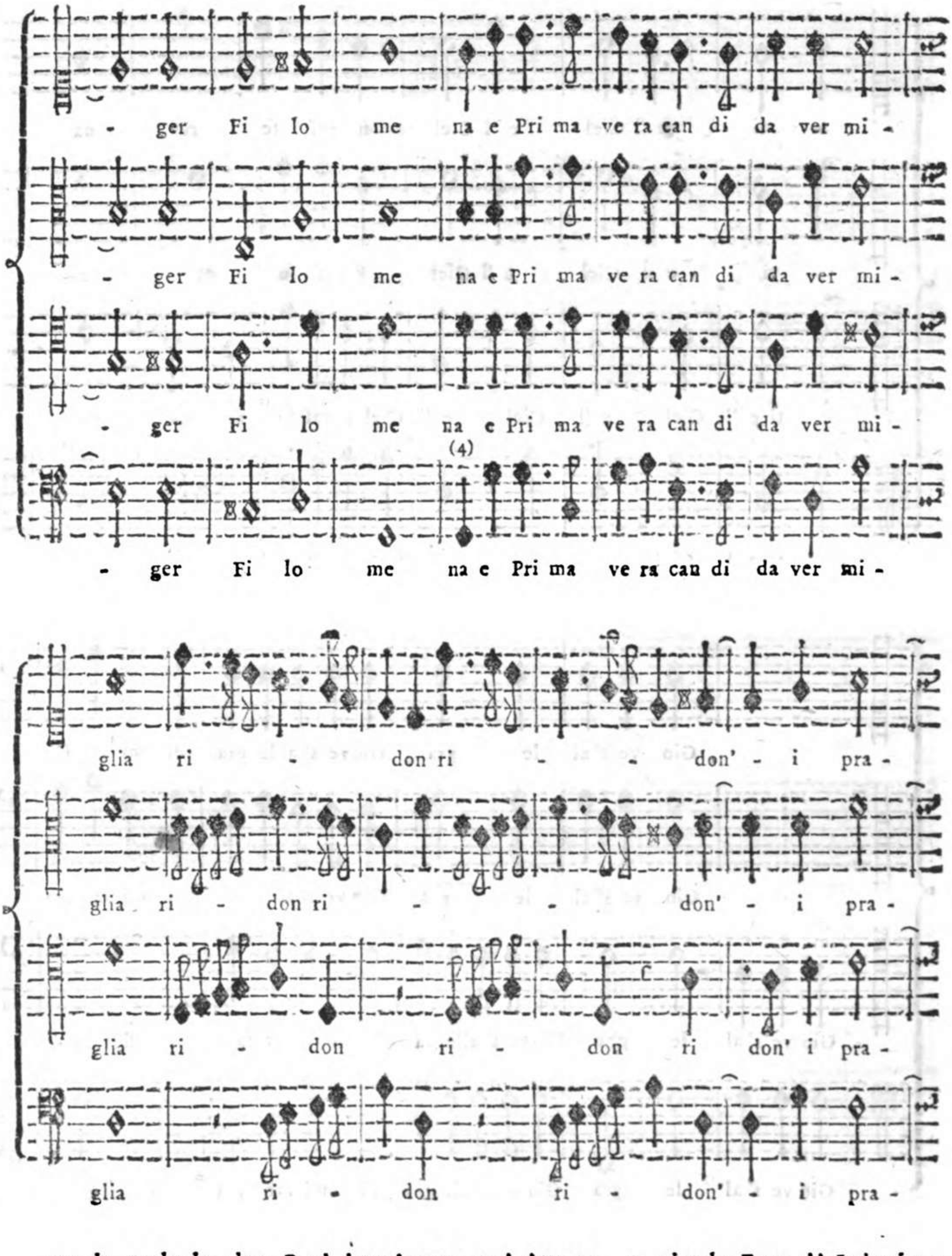
La ſcielta di queſto terzo Madrigale dello ſteſſo Autore non è ſtata fatta, che a fine di dimoſtrare a' Giovani Compoſitori uno de' più ſingolari pregi della Muſica de' Madrigali



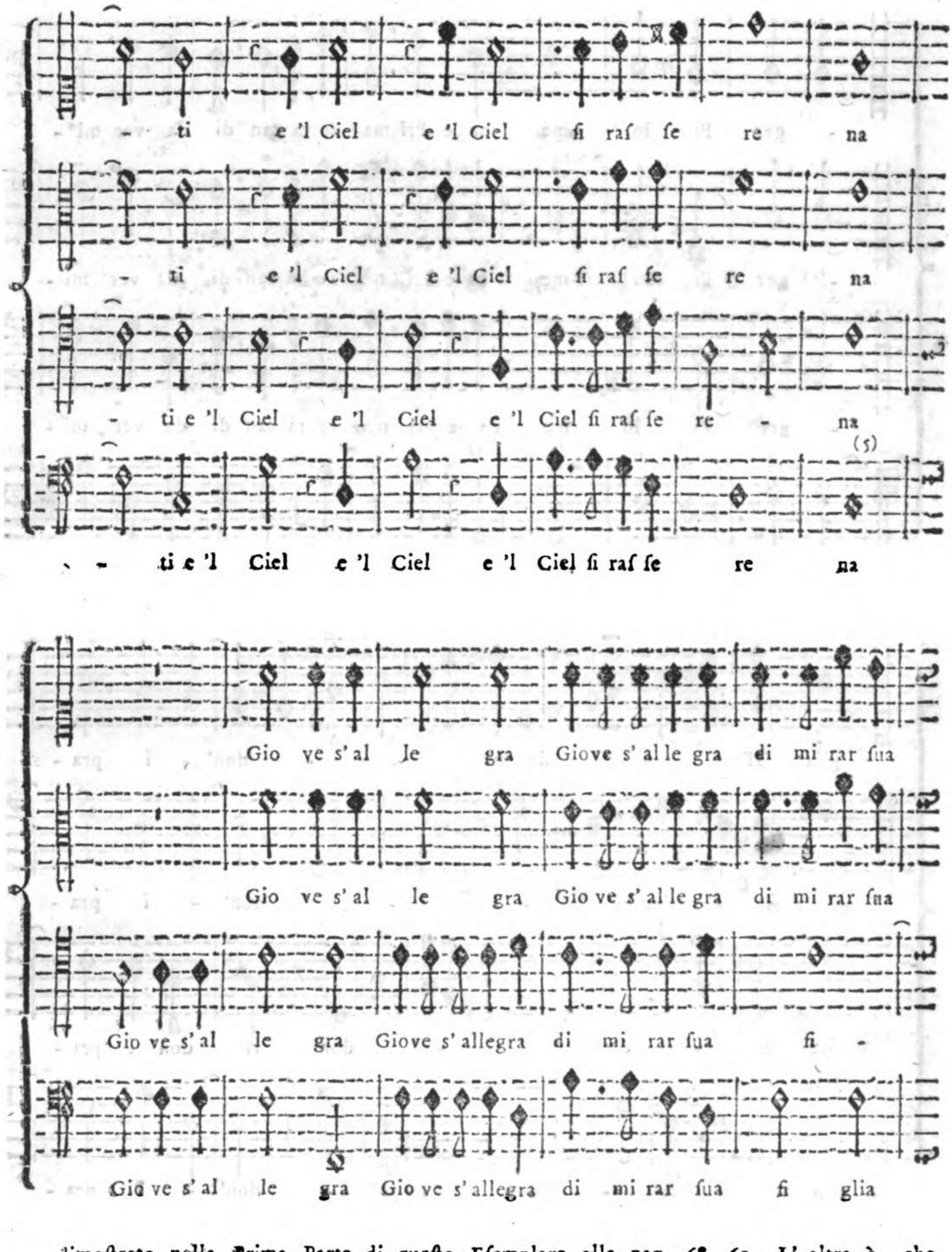
gali praticata dai Maeſtri del Secolo XVI. Queſto ſingolar pregio conſiſte nella gran naturalezza, e dolcezza che vi ſi ſcorge nell' unione delle Parti in Contrappunto, e nella Melodia di ciaſcuna Parte, e loro retta collocazione, coſe tutte, che ſempre più rendono aggradevole l' Armonìa, e le quali, ſiccome io penſo che manchino nella Muſica de' noſtri tempi, non oſtante che ſi pretenda giunta all' ultima finezza del buon guſto, e perfezione, così ho creduto vantaggioſo partito per i



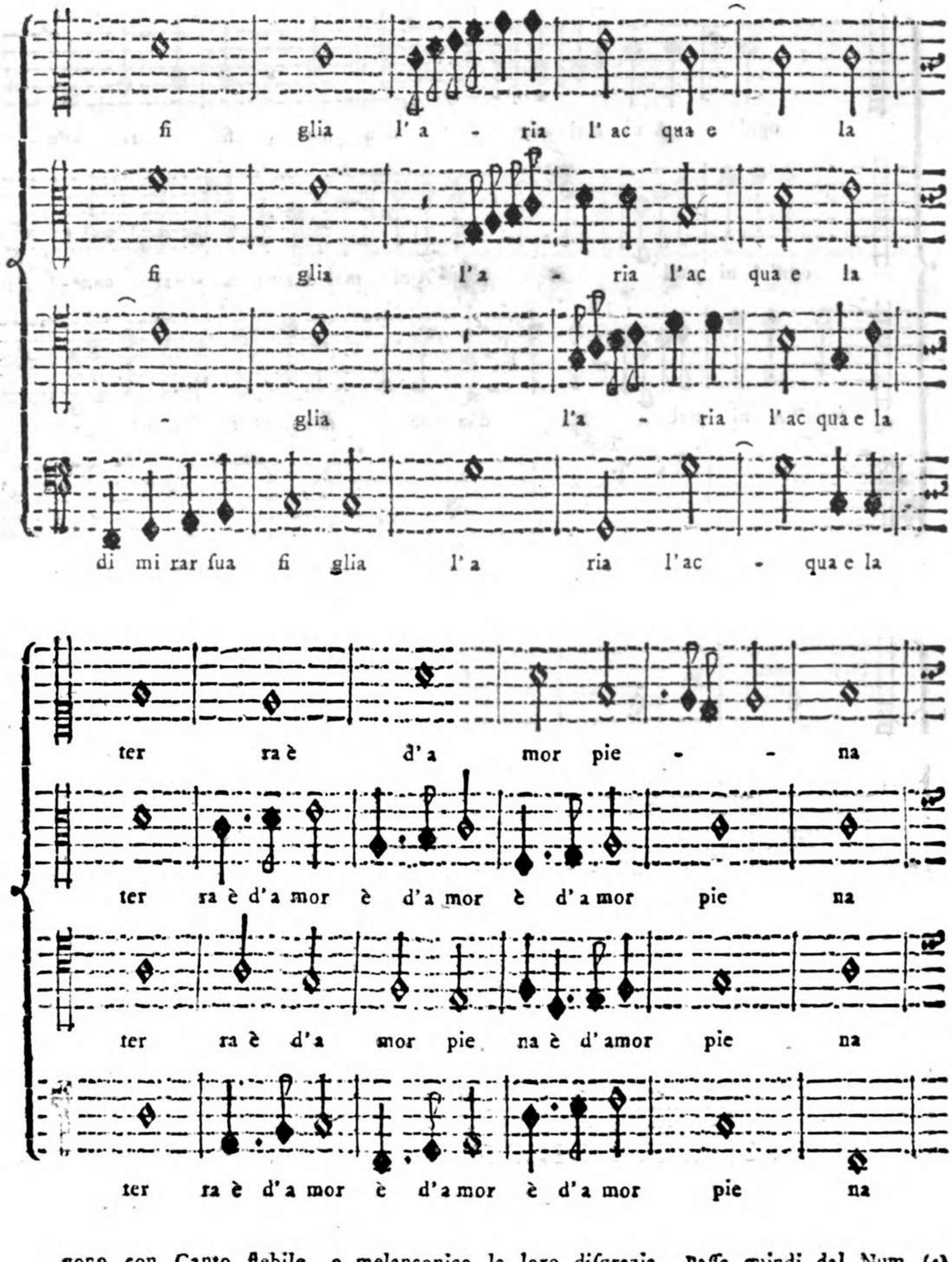
Giovani l' additar loro, come ſi trovino a maraviglia praticate dall' Autore in queſta ſua Compoſizione. Sul principio di queſto Madrigale ci ſi preſenta una Muſica lieta, e galante, ove tutte le Parti ottimamente diſpoſte cantano con melodia tale, che formano un' Armonìa molto ſoave, e che eſprime maravigliosamente il ſenſo delle Parole. Paſſa poi l' Autore dal Num. (2) ſino al (3) ad una Muſica di diverſo carattere, ove il Baſſo forma tre volte una Scala diſcendente di Quinta, ſopra



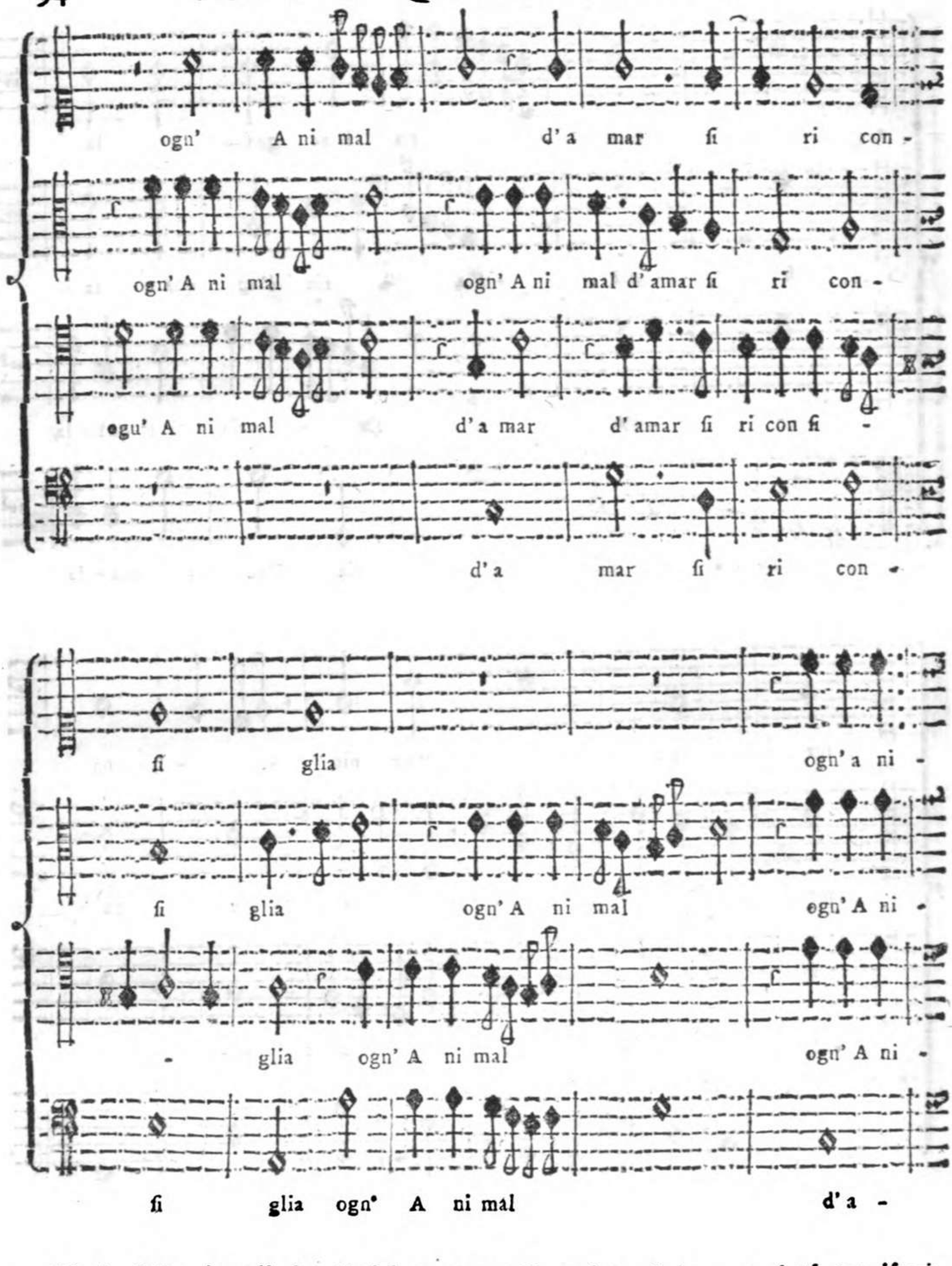
pra la quale le altre Parti introducano un' Attacco, o piccola Fuga d' Imitazione di due ſorta per cui ne viene a ſentirſi un' Armonìa dolce, e artificioſa. Due oſſervazioni deve fare in queſto pezzo di Muſica il Giovane, che ſi applica a queſt' Arte; l' una ſi è, che in tutti i luoghi, ove trovaſi notato l' Aſteriſco (*), l' Autore non ha avuto alcuna difficoltà di evitare il dubbio di due Quinte con una ſola Croma, la qual coſa, che poſſa praticarſi, con l' Autorità di Antimo Liberati ſi è



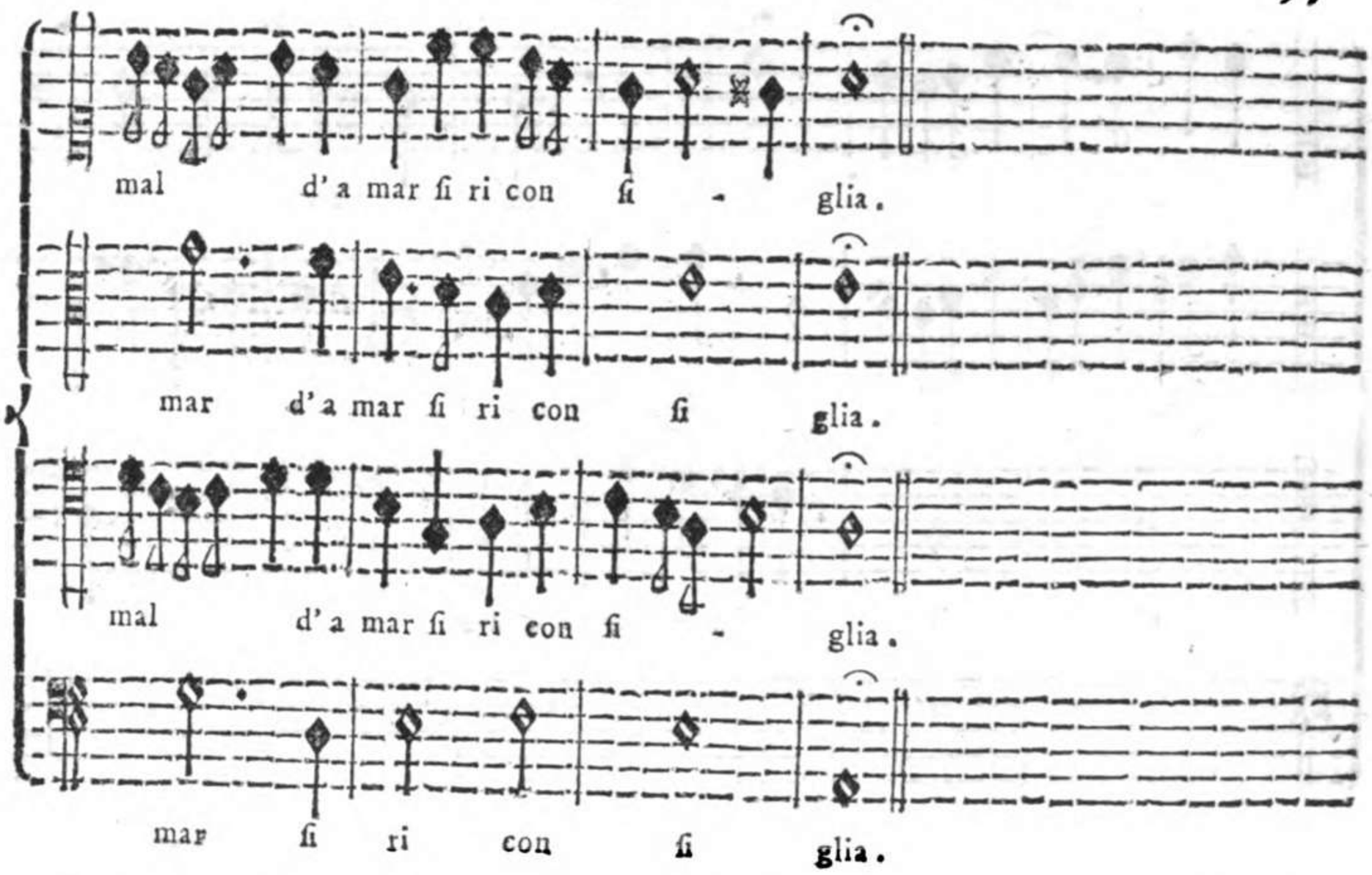
dimostrato nella Prima Parte di questo Esemplare alla pag. 68. 69. L' altra è, che le Note discendenti di questo Basso sono accompagnate sempre con Quinta, il che fu praticato dagli Antichi, per le ragioni notate nella Prima Parte di questo Esemplare alla pag. 225. 226. Dal Numero poi (3) fino al (4) ha composta una Musica, che al vivo esprime la Favola narrata da Ovidio (Metam. lib. 6. Fab. 8.) delle due Sorelle Progne, e Filomena convertite in Lusignuolo, e Rondinella, che piangono



gono con Canto flebile, e melanconico la loro diſgrazia. Paſſa quindi dal Num. (4) fino al (5), ove con una Muſica tutta gaja eſprime il verdeggiar della Primavera, il fiorir de' Prati, e la ſerenità del Cielo. Creſce poi maggiormente la vivacità della Muſica, che incontraſi dal Num. (5) al (6), la quale con varj Attacchi eſprime i varj ſenſi feſtevoli delle parole. Dal Num. (6) fino al terminar del Madrigale propone due Motivi, l'uno ſopra le parole: *ogni animal*, e l'altro *d'amar*



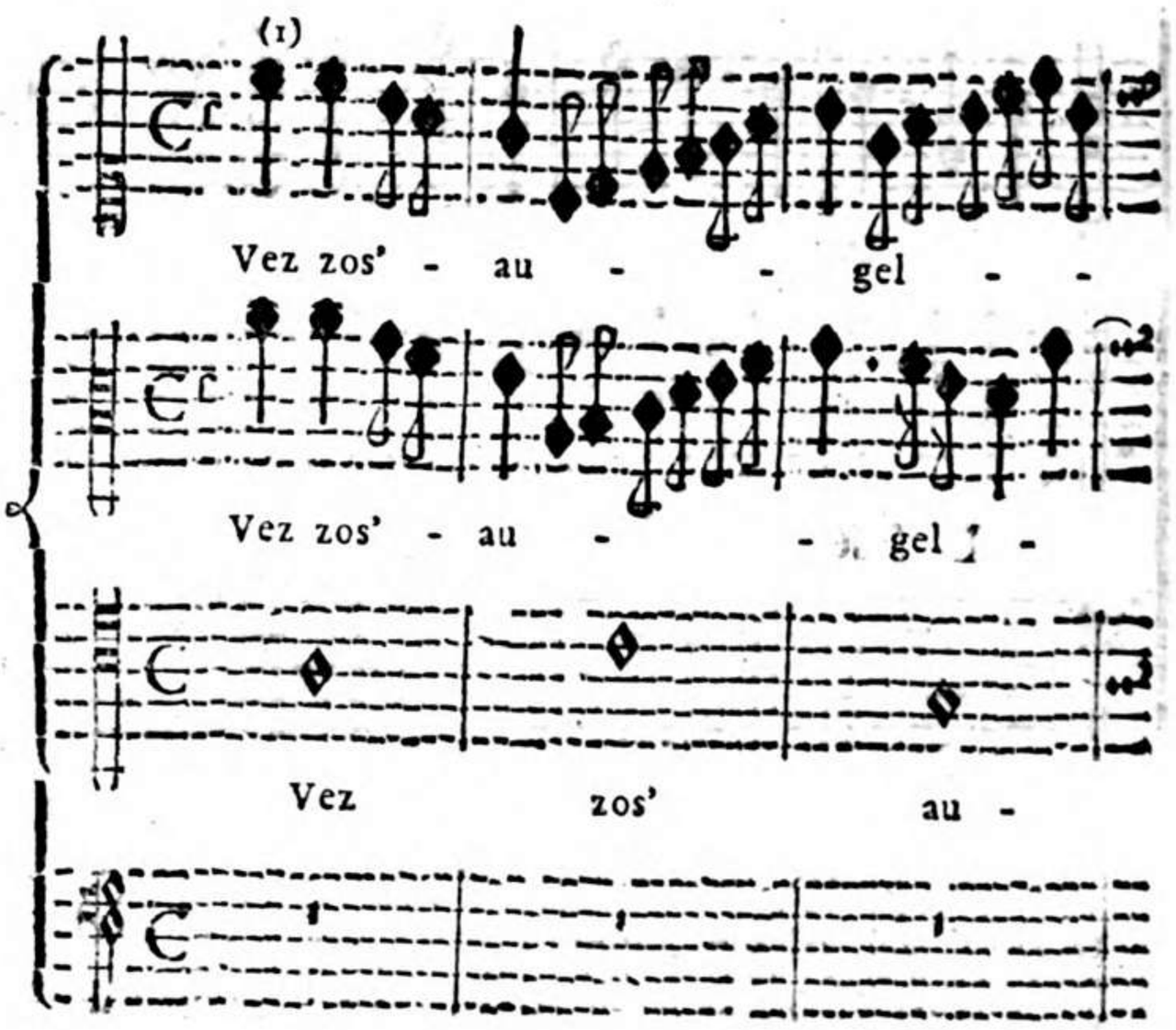
fi riconfiglia: i quali due Motivi vengono affieme intrecciati, e condotti con ifpeciale chiarezza, e naturalezza delle Parti. Finalmente merita d' effer diligentemente oſſervata dal principio fino al fine la Muſica di queſto Madrigale per l' artificioſo intreccio delle varie idee, e varj Paſſi dall' Autore introdotti, e da lui felicemente condotti, che fanno chiaramente conoſcere quanto egli foſſe fecondo d' Invenzioni, e felice nell' eſprimere il ſentimento delle parole, e il gran poſſeſſo, che aveva dell'



dell' Arte del Contrappunto, ſenza del quale non è poſſibile, come l' eſperienza c' inſegna, che poſſa il Compoſitore eſeguire, e condurre perfettamente qualunque idea, che li venga dalla mente ſomminiſtrata, e qualunque Stile paſſato, preſente, e che per l' avvenire ſia per introdurſi.

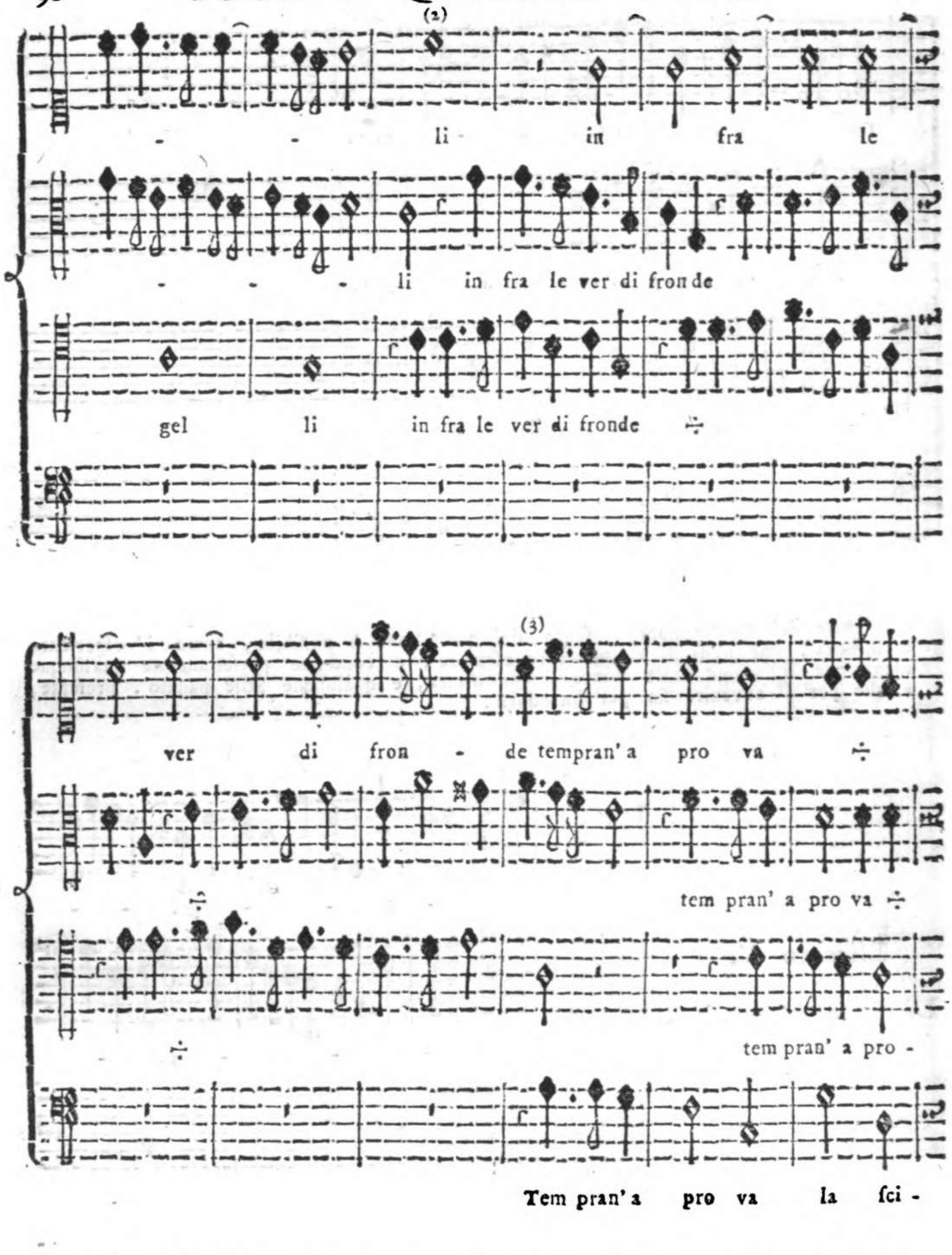
Eſempio V.

Di Luca Marenzio.

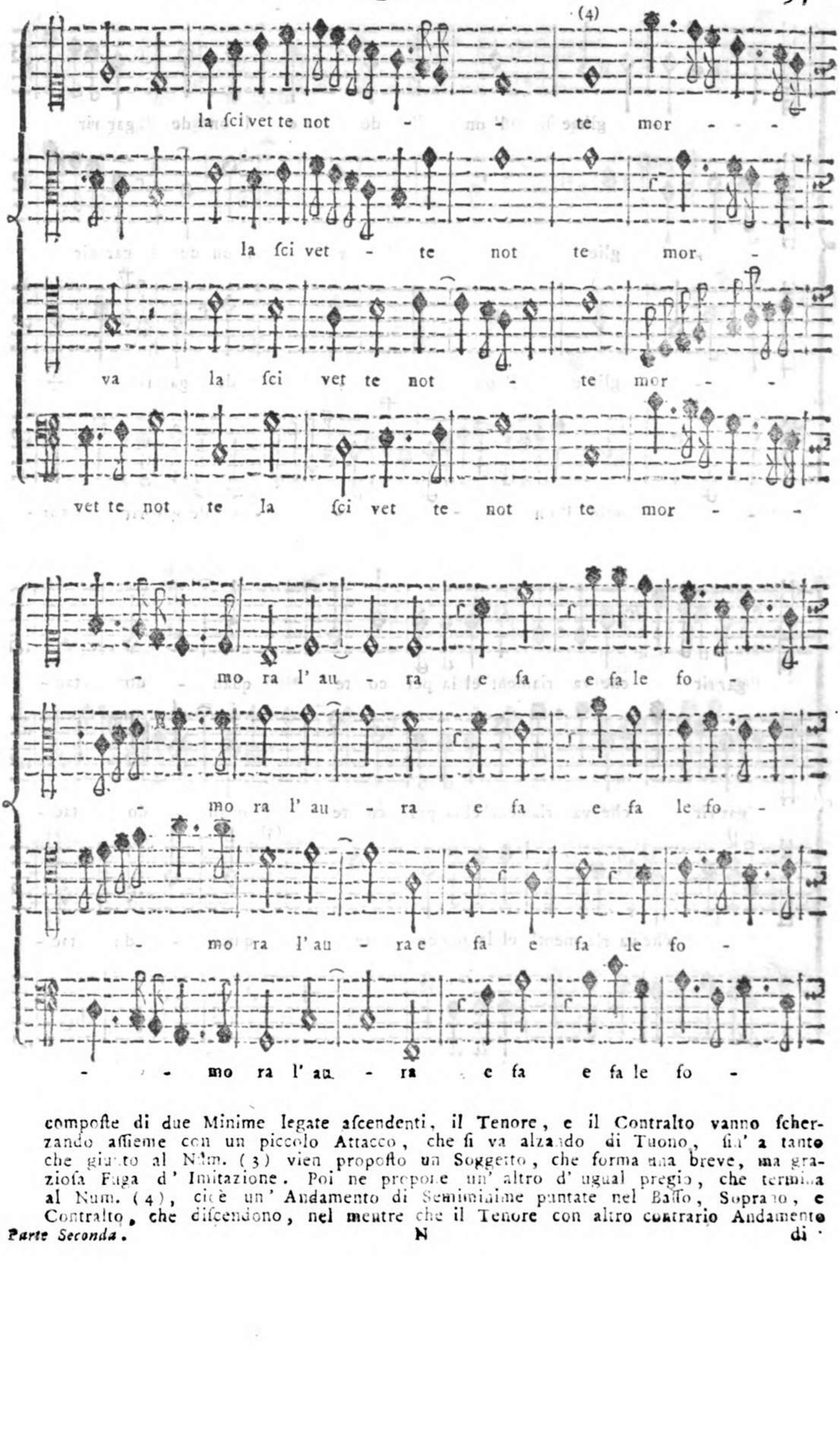


La dolce Armonìa, la viva eſpreſſione, e la condotta ſingolare della Muſica compoſta ſopra le parole di queſto Madrigale m' hanno condotto ad aggiungere agli altri an-

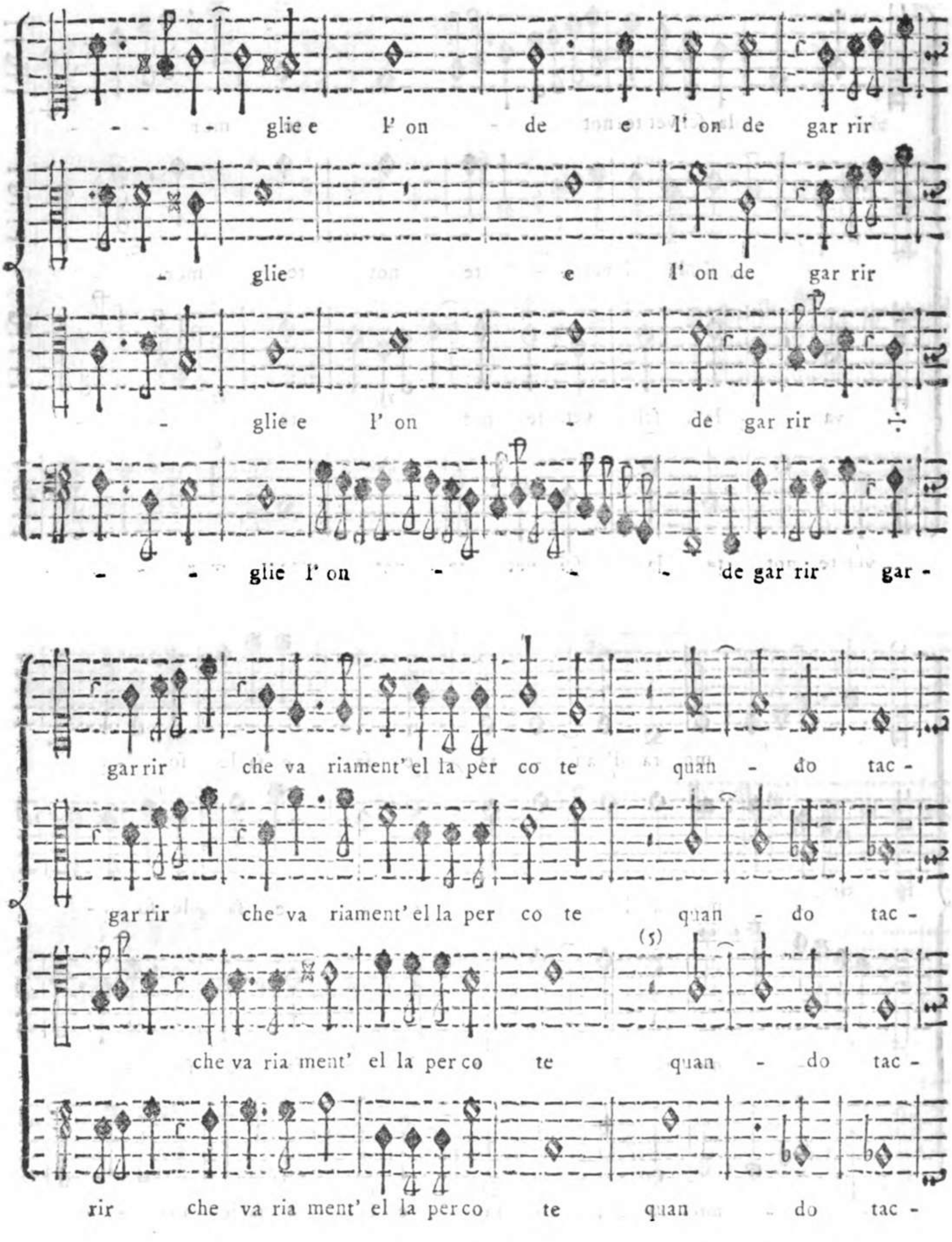
te-



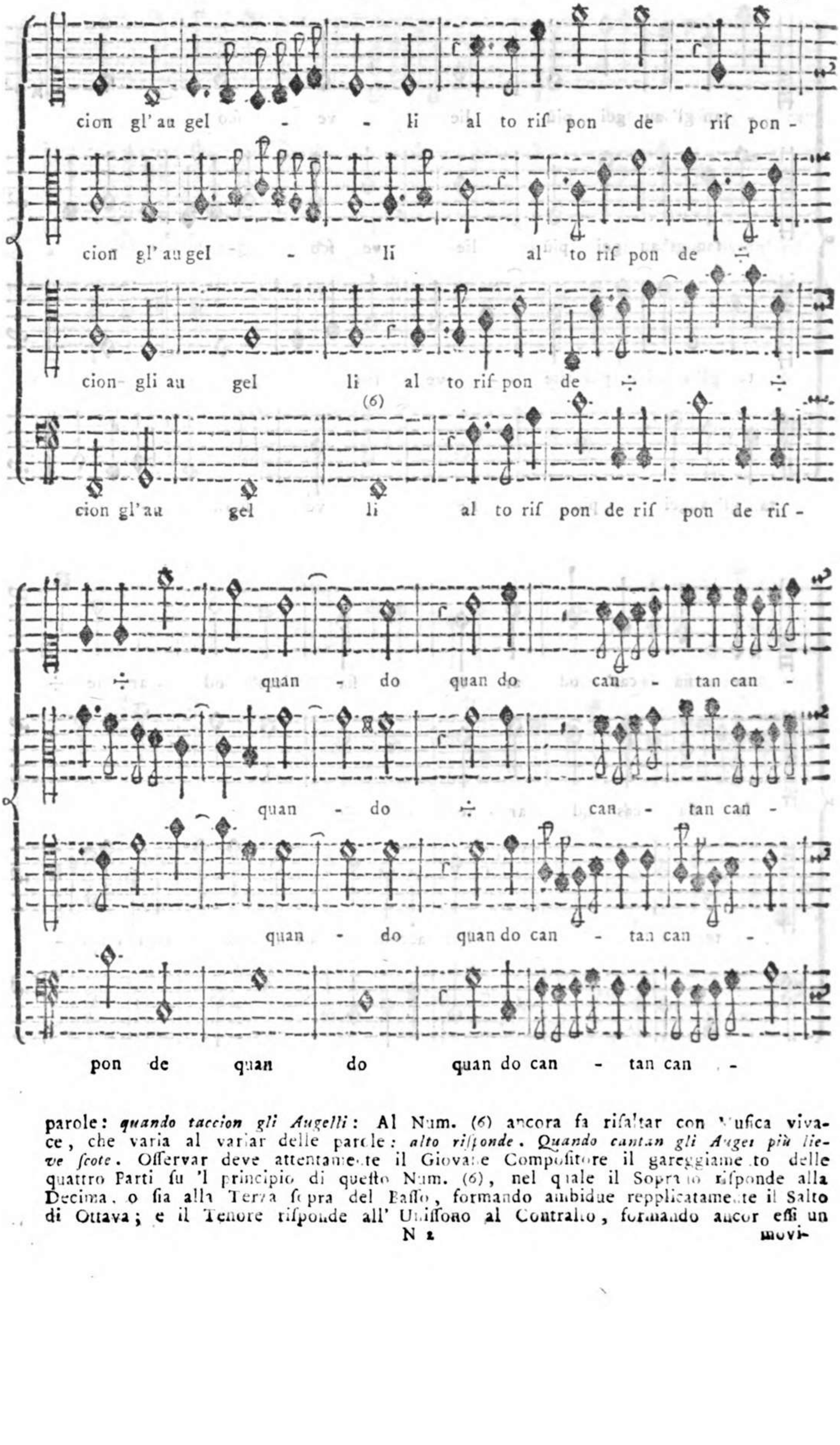
tecedenti del celebre Autore ancor queſto a maggior lume, e vantaggio del Giovane Compoſitore. Su 'l principio di queſto Madrigale ci ſi preſenta un' Andamento grazioſo di Semiminime, e Crome delle due Parti ſuperiori, nel mentre che il Tenore con Semibrevi ſerve di fondamento alle due Parti acute. Nel paſſare alle altre parole della Poeſia dal Num. (2) ſino al (3) l' Autore propone un' altro Andamento di diverſo carattere, in cui il Soprano, nel mentre che forma Semibrevi com-



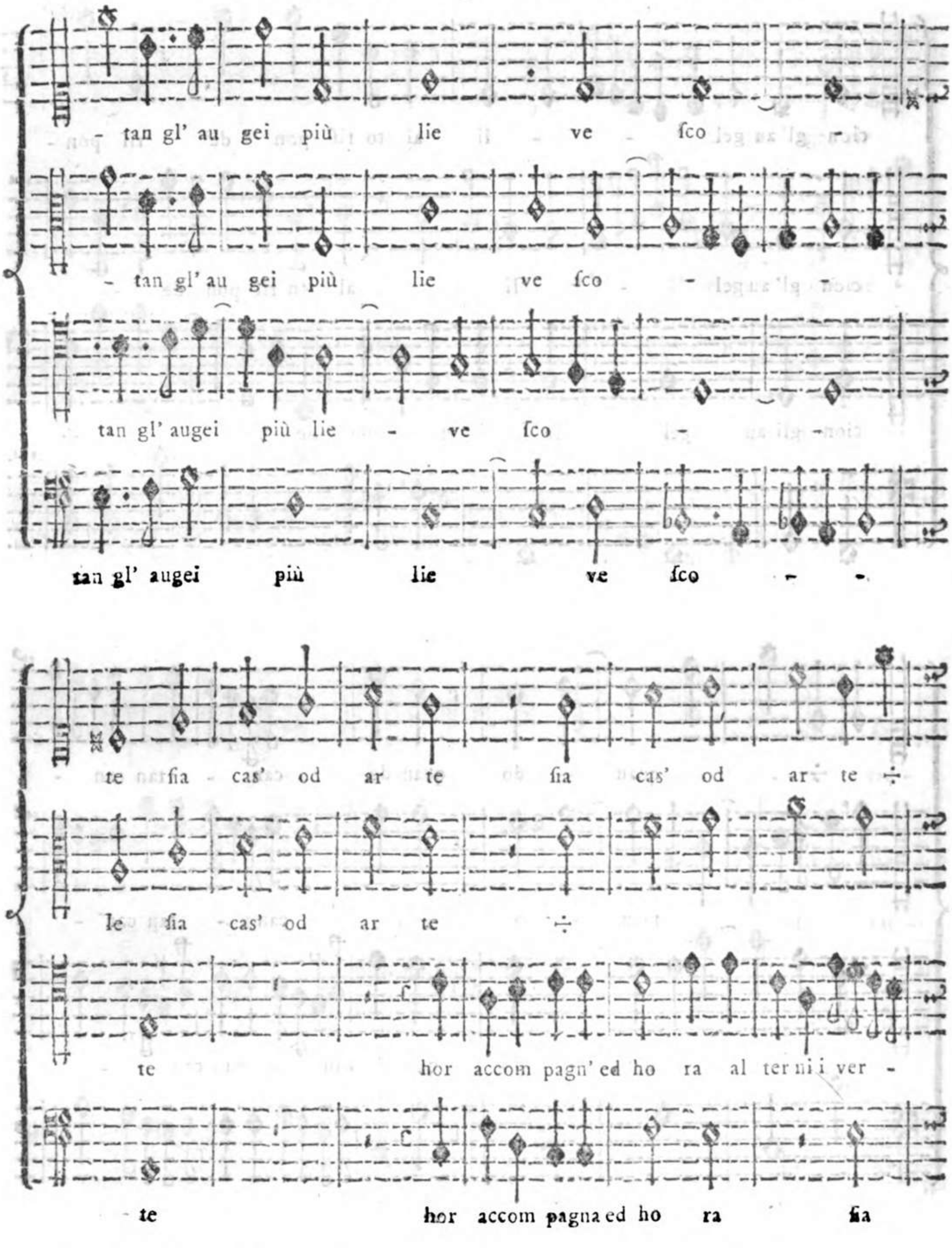
compoſte di due Minime legate aſcendenti, il Tenore, e il Contralto vanno ſcherzando aſſieme con un piccolo Attacco, che ſi va alzando di Tuono, fin' a tanto che giunto al Num. (3) vien propoſto un Soggetto, che forma una breve, ma graziosa Fuga d' Imitazione. Poi ne propone un' altro d' ugual pregio, che termina al Num. (4), cioè un' Andamento di Semiminime puntate nel Baſſo, Soprano, e Contralto, che diſcendono, nel mentre che il Tenore con altro contrario Andamento



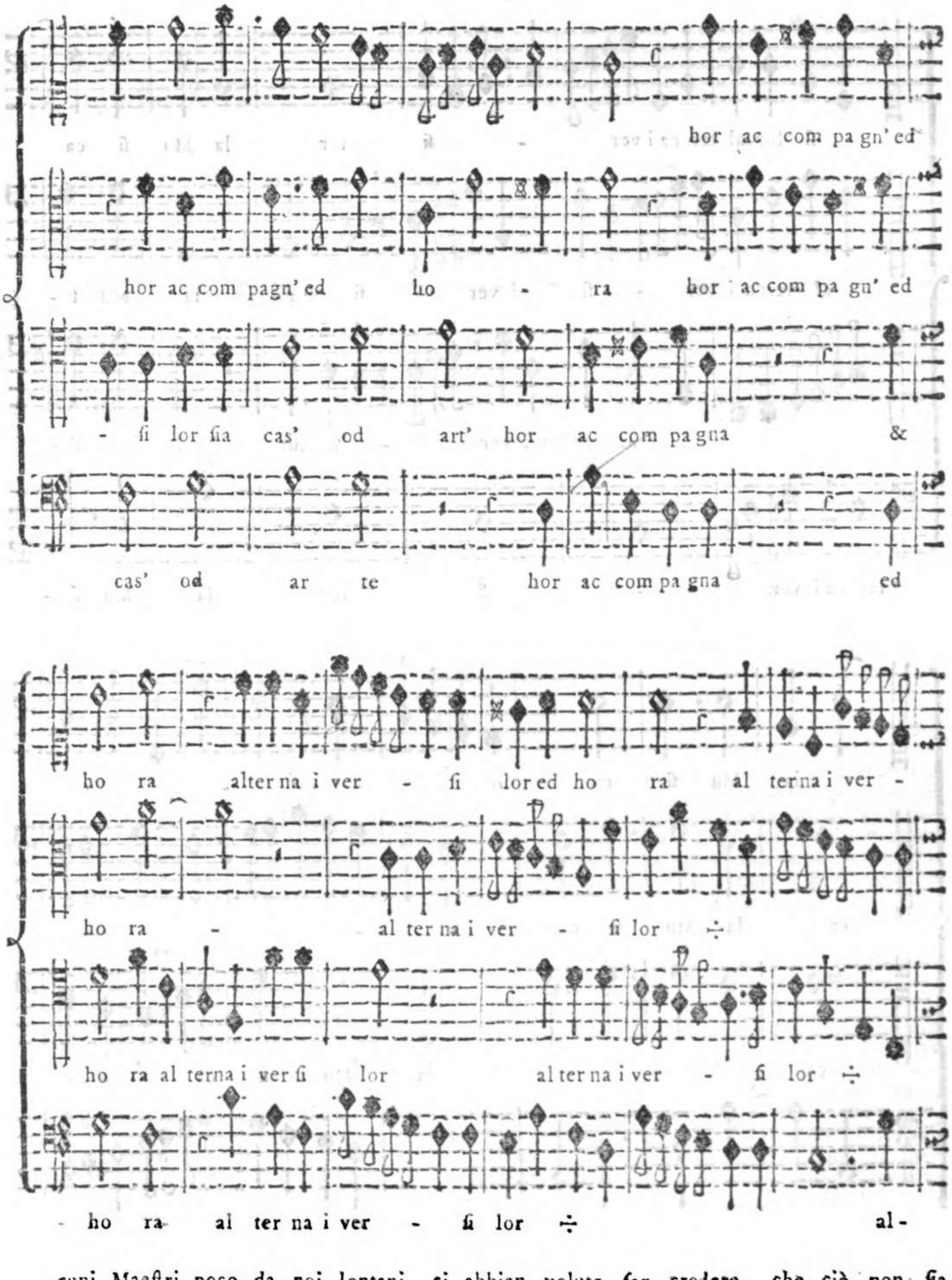
di Crome aſcende ſino alla Decimaterza, e viene così ad eſprimere mirabilmente il mormorìo dell' Aura. Nella Muſica ſopra queſte parole: *e fa le foglie l' onde garrir, che variament' ella percote;* ci dimoſtra quanto foſſe felice, e ingegnoſo il valente Autore nel produrre tanta diverſità d' idee di Muſica eſprimenti la varietà de' ſentimenti delle parole. Giunto poſcia al Num. (5) ci propone una Muſica di carattere diverſo, e oppoſto all' antecedente, e che adequatamente accompagna il ſenſo delle pa-



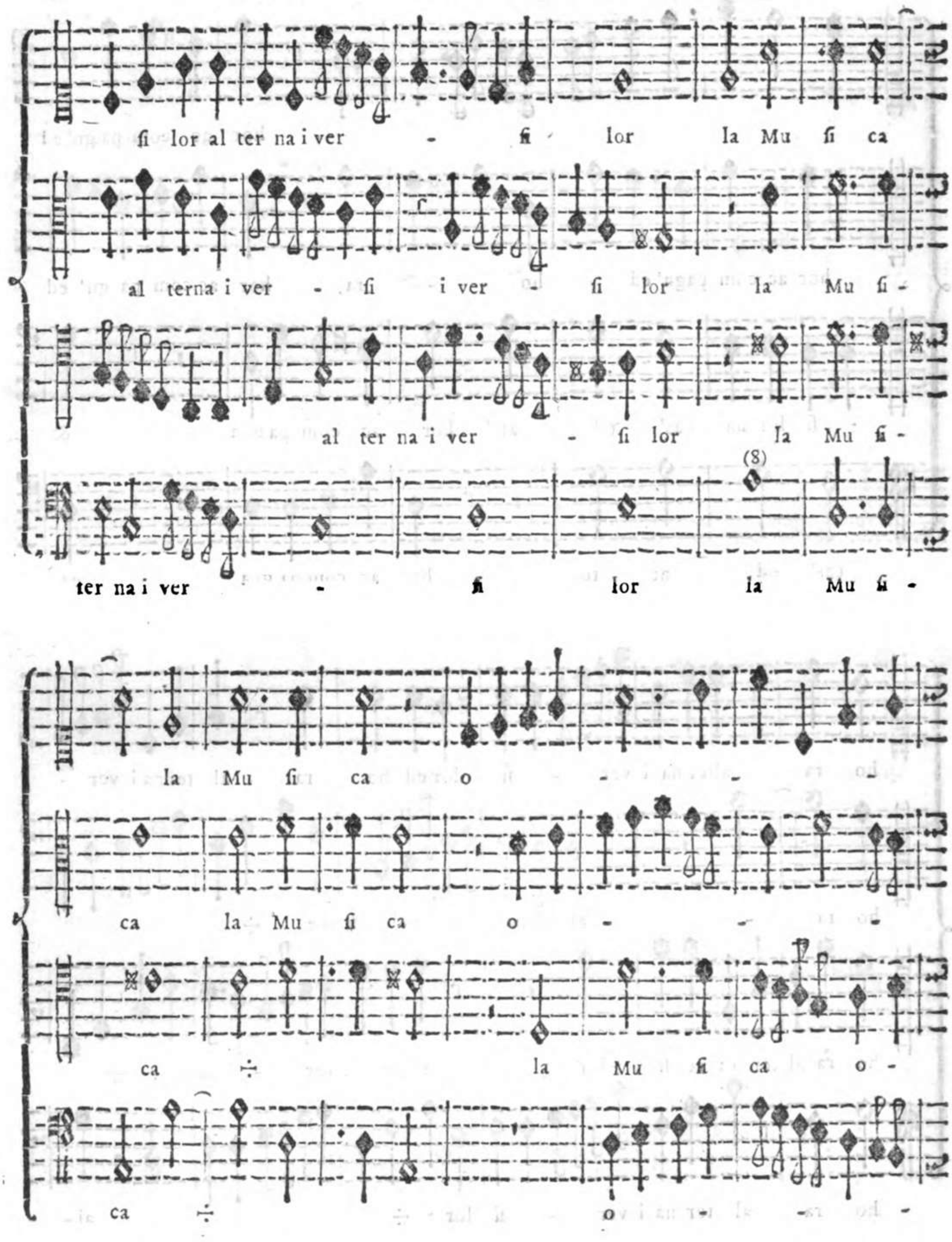
parole: *quando taccion gli Augelli*: Al Num. (6) ancora fa risaltar con Musica vivace, che varia al variar delle parole: *alto risponde*. *Quando cantan gli Auget più lieve scote*. Osservar deve attentamente il Giovane Compositore il gareggiamento delle quattro Parti su 'l principio di questo Num. (6), nel quale il Soprano risponde alla Decima, o sia alla Terza sopra del Basso, formando ambidue repplicatamente il Salto di Ottava; e il Tenore risponde all' Unisono al Contralto, formando ancor essi un



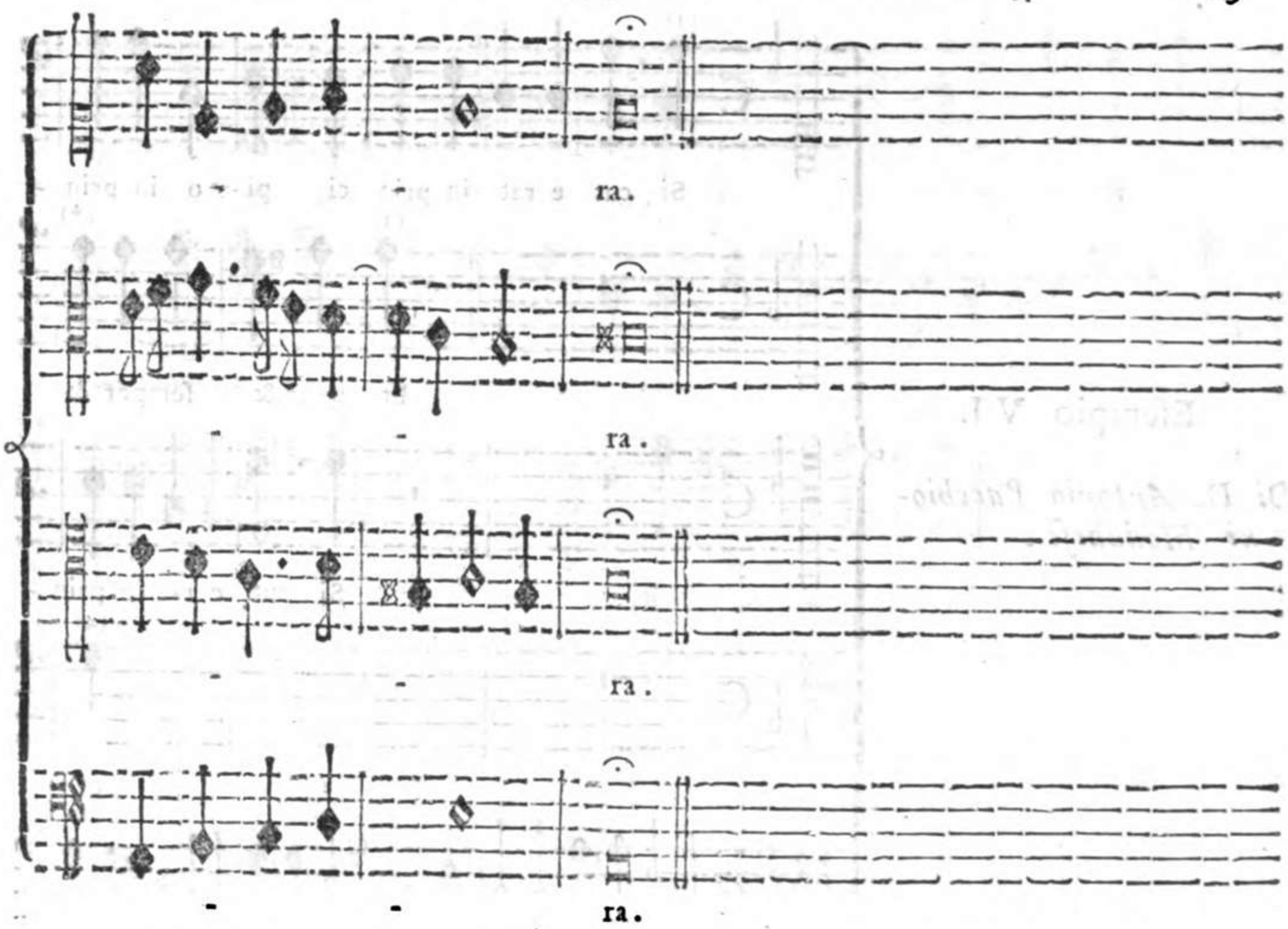
movimento più volte repplicato, diverſo da quello del Baſſo, e del Soprano. Tal diverſità di movimento artificioſamente è ſtata dall' eccellente Compoſitore introdotta, affinchè in ogni Battuta vi ſiano gl' Intervalli di Terza, Quinta, e Ottava, che formano la perfetta Armonìa. In oltre è da notarſi, come le due Parti, Tenore, e Baſſo in queſta circoſtanza eſcono fuori delle Righe: il che fu praticato dagli Antichi non ſolo dei Secoli XVI., e XVII., ma ancora del Secolo XV. abbenchè alcuni



cuni Maeſtri poco da noi lontani, ci abbian voluto far credere, che ciò non ſia vero. Convien bensì avvertire, che eſſi nol fecero, ſe non di rado, e quando le circoſtanze lo richiedevano, come nel preſente caſo; e purchè le Parti non foſſero fuor di modo ſcoſtate l' una dall' altra, ſtantechè l' union loro è quella, che produce la buona Armonìa. Giunto al Num. (7) ſopra la parole: *ſia cas' od Arte: hor accompagn', ed ora alterna i verſi:* propone varj Andamenti a due Voci, che vengano



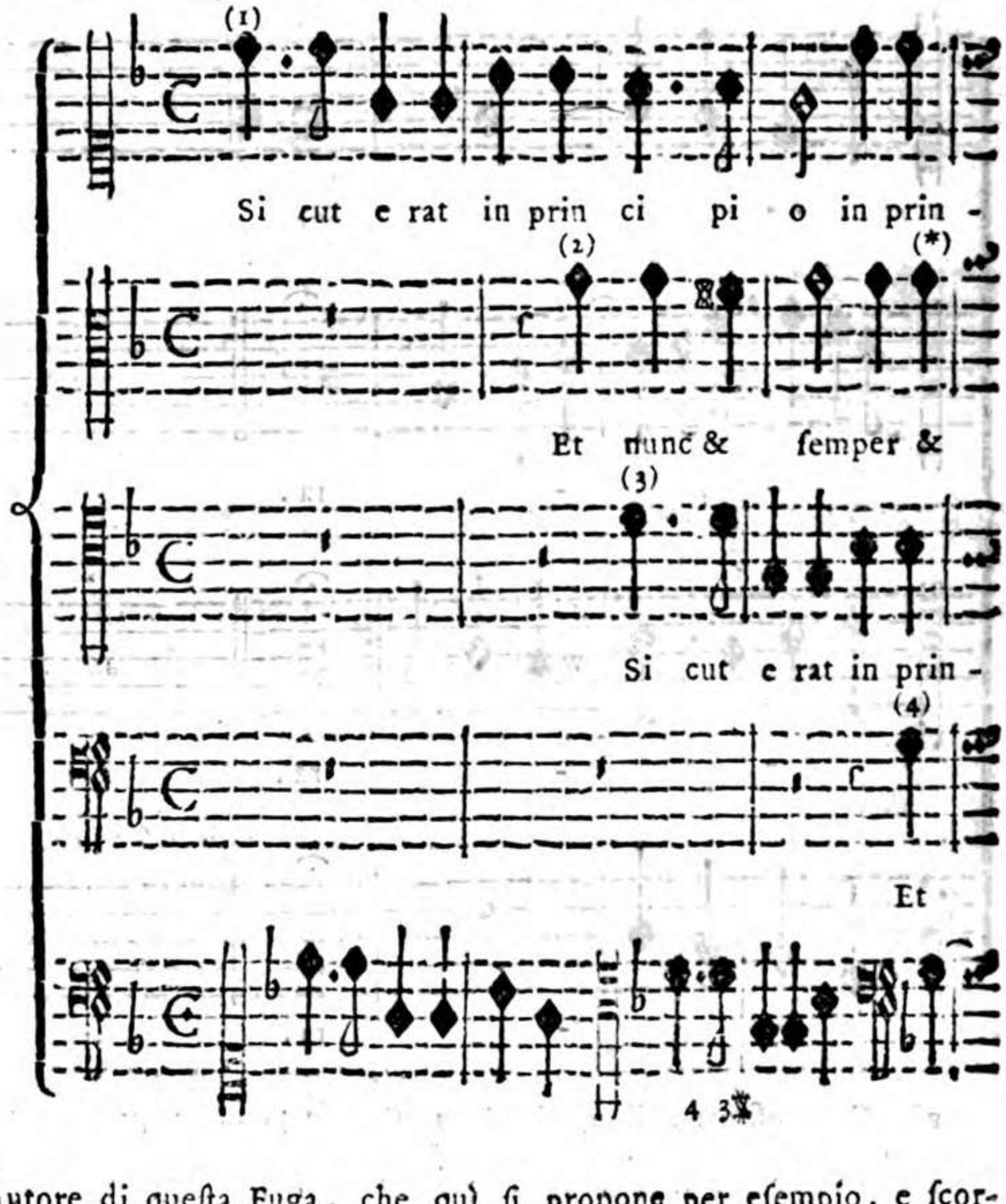
no alternati ora dalle Parti acute, ed ora dalle Parti gravi, dando in queſto modo una viva eſpreſſione alle parole, e formando anche qualche Contrappunto doppio, il quale abbenchè ha dell' ultima ſpecie accennata nella Prima Parte di queſto Eſemplare alla pag. 34. ſeg., ciò non eſtante per la naturalezza, e ben penſata diſpoſizione merita ogni lode. Finalmente al Num. (8) ſopra le parole: *la Muſica ora*: vi ſi ſcorge una Muſica dolce, e artificioſa, che ſempre piu manifeſta il valore dell' egregio



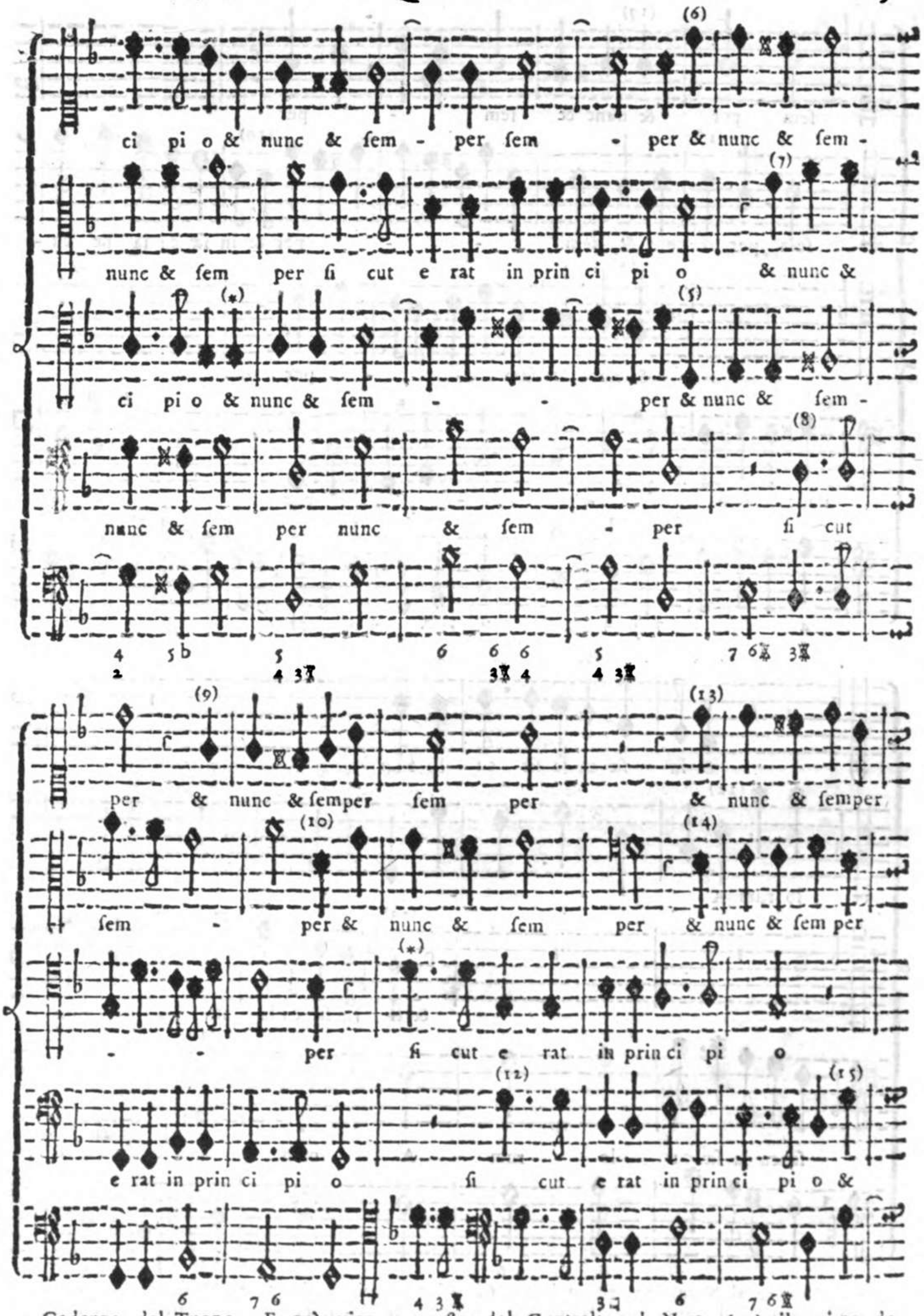
gio Compoſitore, il quale in tutti gl' impegni di piccole Fughe d' intreccio delle Parti, di artificj, con uno Stile nobile, e ſublime, fa conoſcere ai Giovani Compoſitori, come con l' indefeſſo ſtudio dell' Arte di Contrappunto, con l' eſercizio cotidiano, e con l' oſſervazione eſatta delle Compoſizioni dei Maeſtri più inſigni nell' Arte, potranno giungere a quella perfezione cui ogni uno aſpirar deve a miſura delle proprie forze. Merita ſopra tutto, che ſi oſſervi la naturalezza, e grata Melodia, che formano ognuna da ſe le quattro Parti, le quali abbenchè impegnate in tanta varietà d' Idee, nelle eſpreſſioni delle parole, nella coſtanza degli Accompagnamenti Armonici, nell' unione delle Parti, nell' eſattezza delle Riſpoſte alle Propoſte, ſingolarmente d' Imitazione, ciò non oſtante ſempre conſervano una Cantilena dolce, facile, e grata agli Uditori. Queſto lodevoliſſimo metodo, quanto ſi vede univerſalmente praticato dagli eccellenti Compoſitori de' tempi andati, altrettanto ſi rende non molto curato a giorni noſtri. Che però è neceſſario, che il Giovane Compoſitore uſi ogni più diſtinta dilige za, e ſtudio per bene impoſſeſſarſene, affinchè le di lui Compoſizioni abbiano, fra gli altri, queſto sì raro, e diſtinto valore. Prima di paſſare dalla profana alla Muſica ſacra, avvertir deve il Giovane, che s' applica all' Arte del Contrappunto, come nel Secolo XVI. non praticarono i Compoſitori di condurre le Fughe de' Madrigali ſecondo il metodo uſato nelle *Meſſe*, *Mottetti*, *Inni*, &c., ma ſi contentarono d' introdurvi dei ſemplici Attacchi, brevi Propoſte, piccoli Andamenti, e queſti per lo più condotti ſecondo il metodo ſolito praticarſi nelle Fughe d' Imitazione. Non v' ha dubbio, che tali Fughe, abbenchè di *Stile infimo*, non abbiano un merito molto ſingolare, perchè eſſendo libero il Compoſitore nelle Riſpoſte, e in tutto il corſo della Fuga, ha un campo ſpazioſo, ſingolarmente nel modulare, per renderle vaghe, e dilettevoli, e addattabili all' eſpreſſione delle parole, che è il più bel pregio della Muſica de' Madrigali. Nell' avanzarſi poi il Secolo paſſato, piacque ai Compoſitori d' introdurvi le Fughe, o Reali, o del Tuono, eſtendendole, e conducendole con quegli Artificj, e Regole aſſegnate da' Maeſtri dell' Arte. L' uno, e l' altro di queſti metodi non può negarſi, che non rendaſi pregievole tanto appreſſo de' Profeſſori di Muſica, che degli Uditori. Con tutto ciò però il metodo degli Antichi, che conſiſte quaſi tutto nelle Imitazioni, rendeſi più d' ogni altro vantaggioſo ai Giovani Compoſitori, perche fa duopo ſecondo le occorrenze praticarlo in qualunque ſorta di Compoſizione, e di qualunque ſorta di Stile.

Esempio VI.

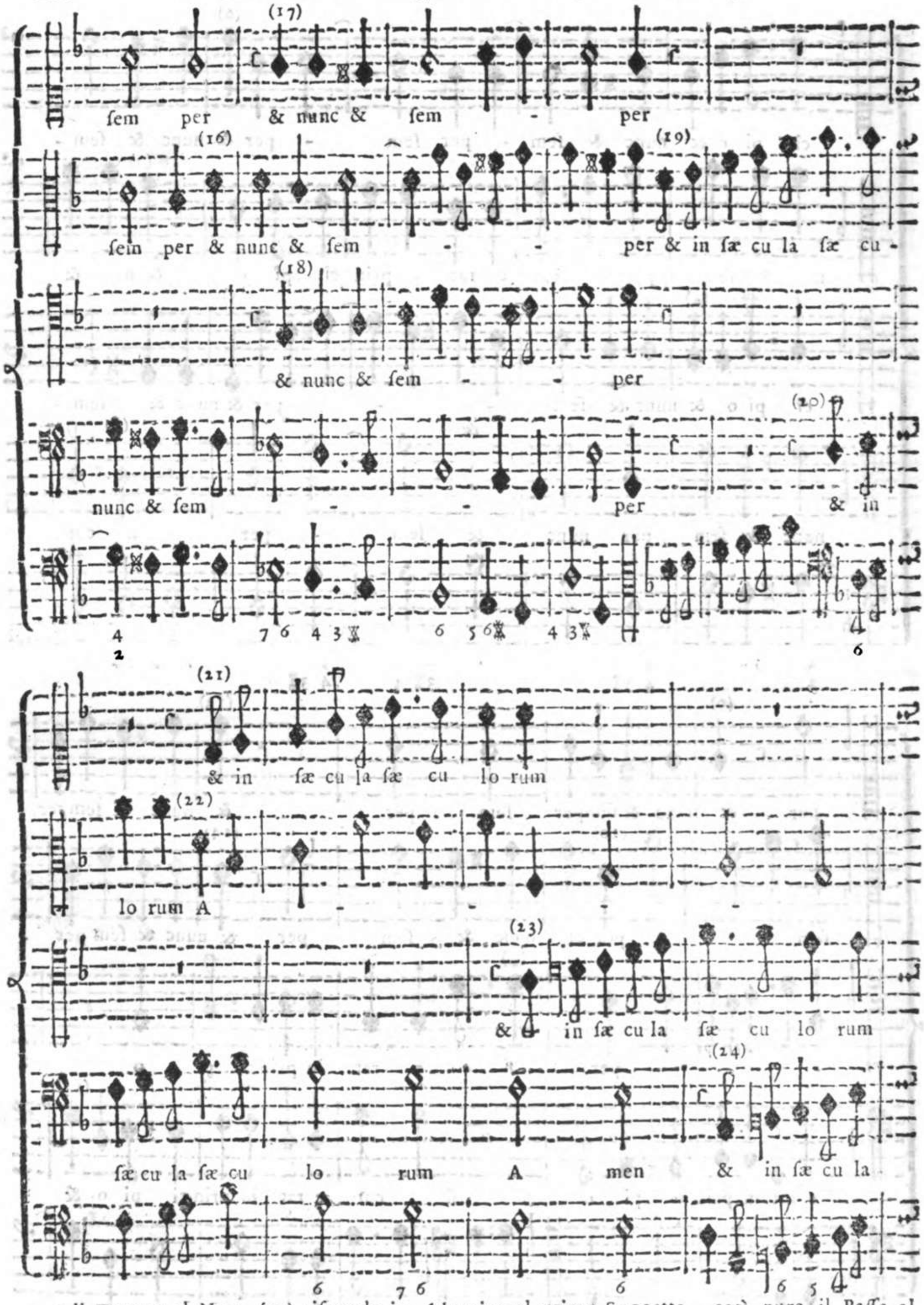
Di D. Antonio Pacchioni Modanese.



Questo insigne Compositore Autore di questa Fuga, che quì si propone per esempio, e scorta ai Giovani Compositori, apprese l' Arte del Canto sotto la disciplina di D. Marzio Erculeo di Otricoli, Musico della Cappella Ducale di Modana, e celebre Maestro di Canto Fermo, e Figurato, come si manifesta dalle di lui Opere pubblicate con le Stampe. Studiò poscia l' Arte di Contrappunto sotto la direzione di Gioan-Maria Bononcini capo degli Strumenti della Corte di Modana, celebre ancor' esso per le diverse Opere pratiche stampate, e particolarmente per l' Opera intitolata *Musico Pratico*, molto utile per apprendere l' Arte del Contrappunto, ma essendo mancato al Pacchioni dopo pochi anni sopraggiunto dalla morte il Maestro, si diede con uno studio indefesso a spartire le Composizioni de' Maestri più classici, e singolarmente del Palestrina, e con ciò si rese uno de' più eccellenti Compositori del suo tempo, e dopo aver servito da Maestro di Cappella Rinaldo I. Duca di Modana, il Duomo, il Pubblico di quella Città, ed altre Chiese. Morì li 15. Luglio dell' Anno 1738. in età d' anni 84. In questa sua artifiziosissima Fuga ritrovansi introdotti varj Soggetti, tutti condotti con maestrìa, chiarezza, e quel buon gusto proprio di tali Composizioni. Dissi proprio di tali Composizioni, affinchè restino persuasi i Giovani Compositori, che certi vezzi, certi passi bizzarri introdotti ai giorni nostri sono del tutto alieni da tal sorta di Composizioni, perchè le snervano affatto, e le privano di quella forza, che è il singolar loro carattere. Sei sono i Soggetti introdotti dall' Autore in questo Finale d' un suo *Confitebor*, e questi Soggetti sono quasi del tutto simili al principio dello stesso Salmo. Conduce i primi tre intrecciandoli assieme, e poscia gli altri tre. Il primo Soggetto segnato (1) vien proposto dal Soprano, al quale s' unisce il secondo Soggetto proposto dal Contralto segnato (2); il Tenore al Num. (3) risponde al primo Soggetto proposto dal Soprano; e il Basso al Num. (4) risponde al secondo Soggetto proposto dal Contralto. Al Num. (5) il Tenore propone il terzo Soggetto, già indicato poco avanti al segno (*), nel mentre che il Soprano al Num. (6) alla Quinta sopra risponde al secondo Soggetto; poscia il Soprano al Num. (9) ripiglia il secondo Soggetto, e il Contralto al Num. (10) il primo Soggetto, così pure il Tenore al Num. (11), e il Basso al Num. (12); e dal Num. (13) fino al (14) s' incontrano li due Soggetti, secondo, e terzo, condotti in ristretto fino alla Ca-

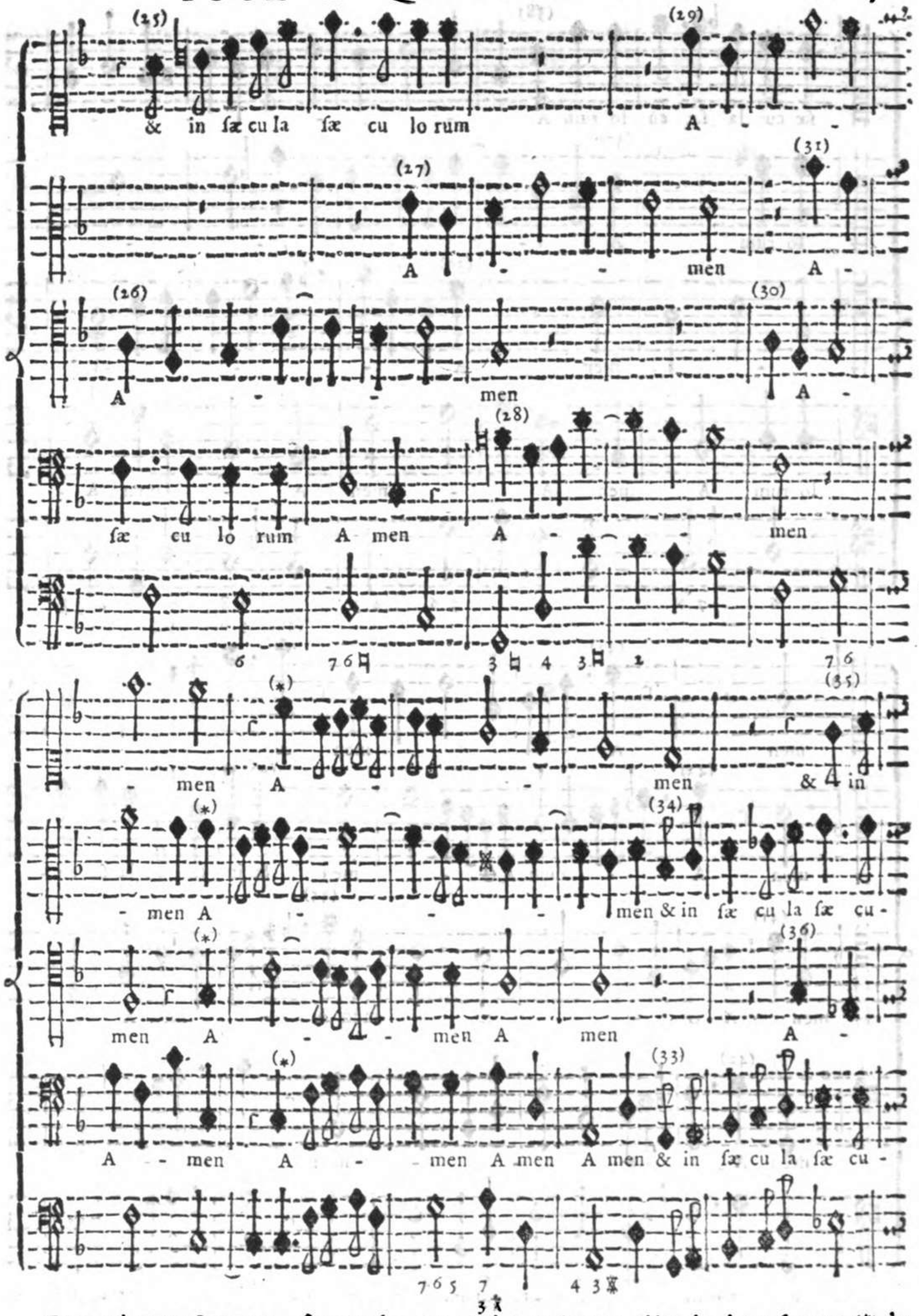


Cadenza del Tuono. E quì vien propoſto dal Contralto al Num. (10) il primo degli accennati tre Soggetti, a cui nell' iſteſſa Corda riſponde il Baſo al Num. (11),

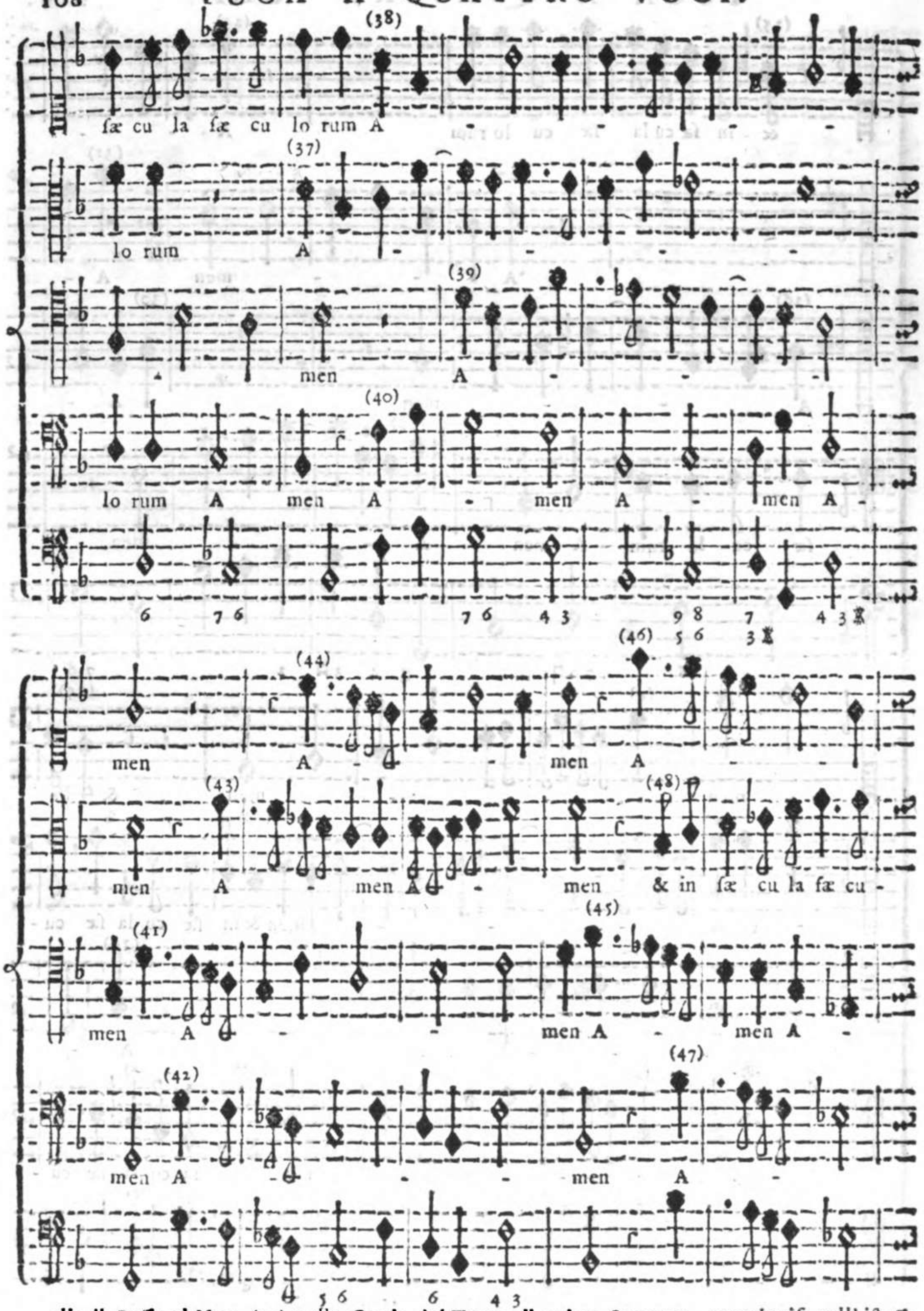


e il Tenore al Num. (23) riſponde in *A la mi re* al primo Soggetto, così pure il Baſſo al Num. (24), e il Soprano al Num. (25), nel qual tempo il Tenore al Num. (26) riſponde al ſecondo Soggetto. Poſcia le quattro Parti dal Num. (27) ſino al (32) formano una piccola

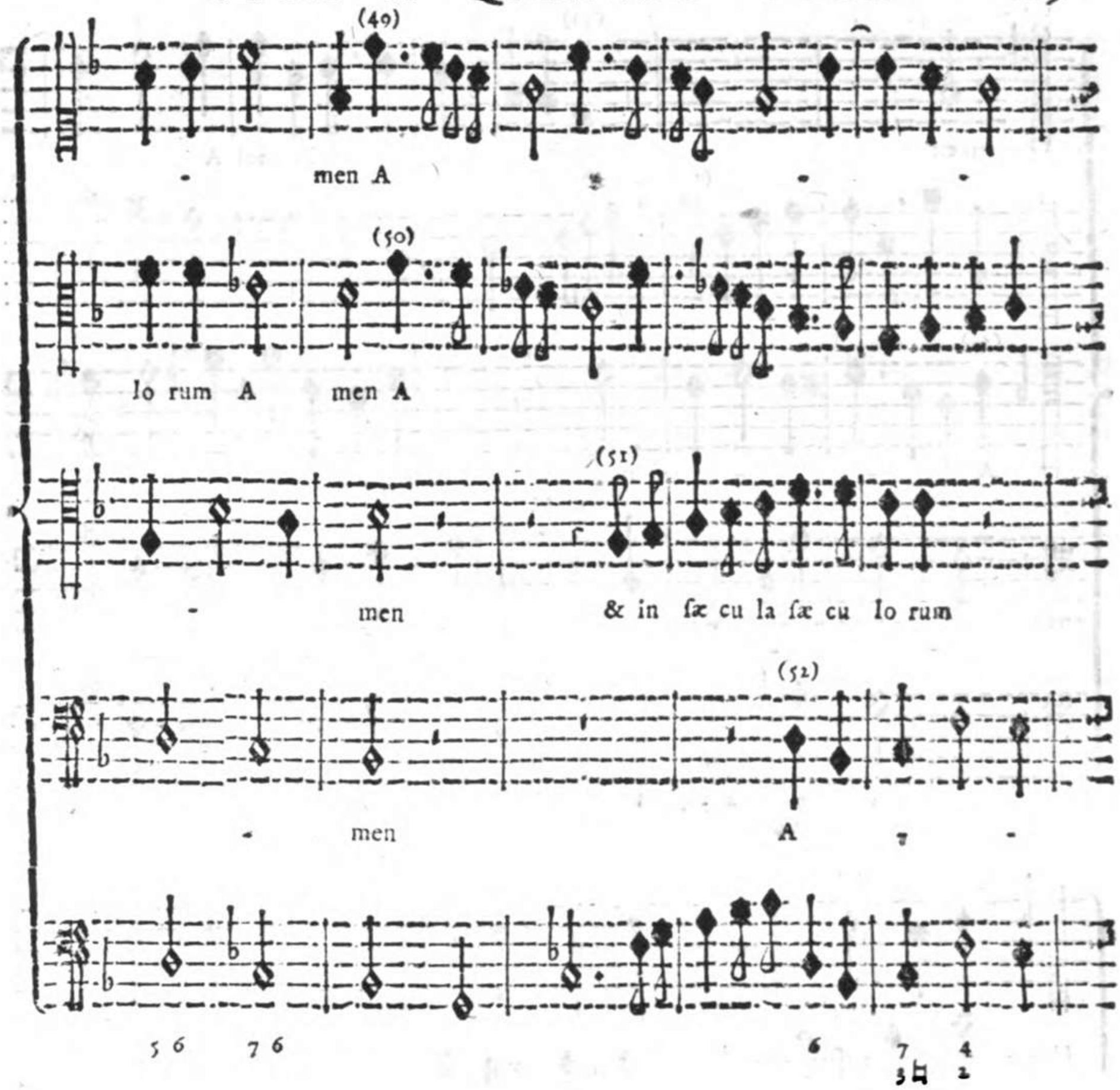
Fuga



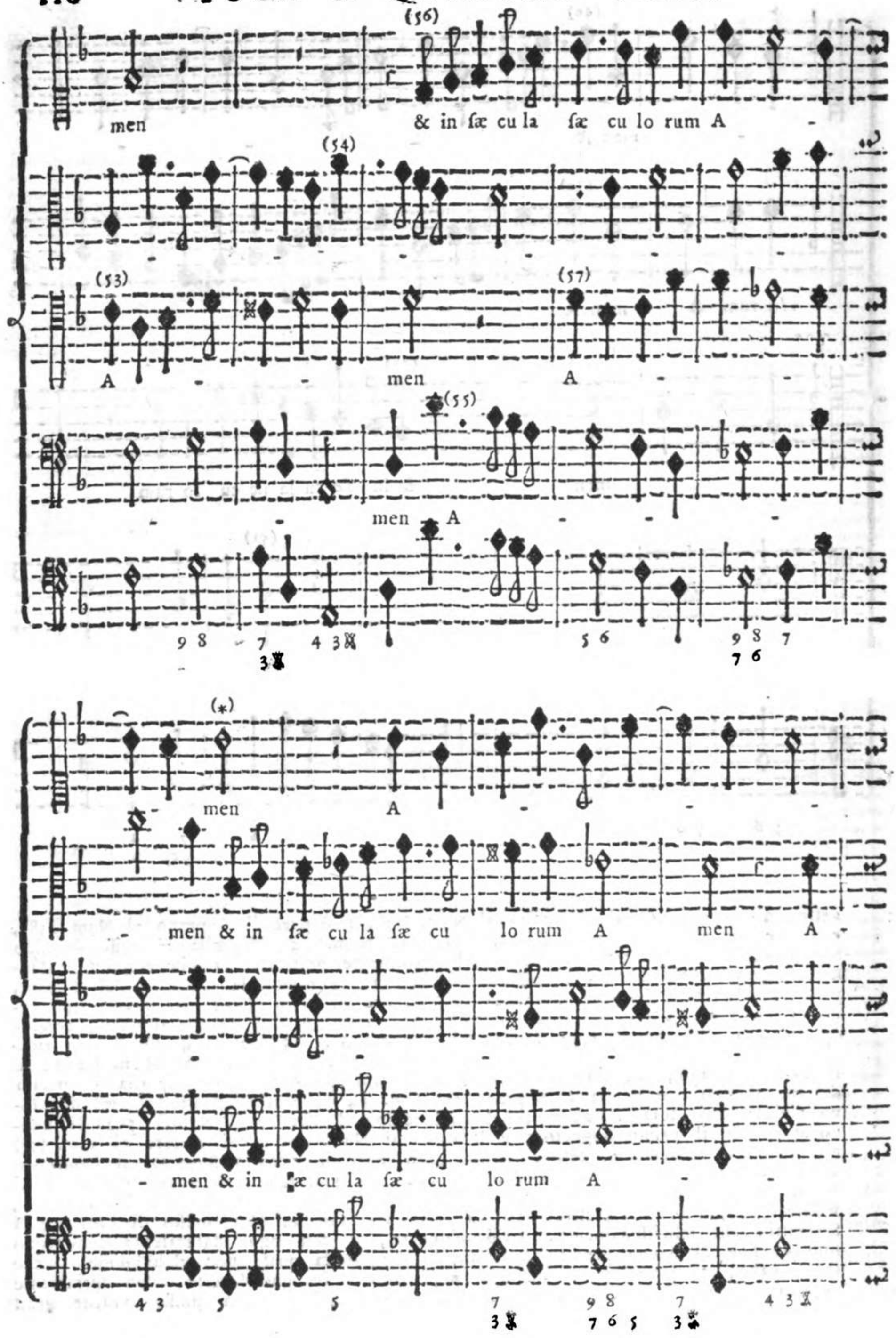
Fuga col terzo Soggetto, ſintantoche con un breve Attacco d'Imitazione ſegnato (*) in tutte le quattro Parti giunge alla Cadenza di *D la ſol re* Quinta del Tuono. Di nuovo tipi-



glia il Baſſo al Num. (33) nella Corda del Tuono il primo Soggetto, unendoviſi nell' iſteſſo tempo di Terza ſopra il Contralto al Num. (34), e il Soprano al Num. (35) nell' iſteſſa Corda del Baſſo riſponde all' Ottava ſopra. In oltre il Tenore al Num. (36) ripiglia il ſecondo Soggetto



getto, a cui risponde il Contralto al Num. (37), così pure il Soprano al Num. (38), e il Tenore al Num. (39); il Basso però al Num. (40) ripiglia l' istesso secondo Soggetto, ma al Contrario, artificio lodevolmente praticato da più eccellenti Maestri, ogniqualvolta che la necessità lo richiegga. Formata la Cadenza del Tuono, propone l' Autore il terzo Soggetto nel Tenore al Num (41), al quale risponda-no il Basso al Num. (42), il Contralto al (43), e il Soprano al (44), conducendosi alla Cadenza di *B fa* Terza del Tuono. Alla Quinta di questo Tuono ripigliano il Tenore l' istesso Soggetto al Num. (45), il Soprano al Num. (46), e il Basso al (47), nell' istesso tempo il Contralto al Num. (48) ripiglia il primo de' tre Soggetti, e poscia il Soprano al Num. (47), e il Contralto al (50) di nuovo ripigliano il terzo Soggetto; nel qual tempo il Tenore al Num. (51) di nuovo introduce il primo Soggetto, e il Basso al Num. (52), col Tenore al Num. (53) riassumano il secondo Soggetto. Introducano pure il secondo Soggetto il Contralto al Num. (54), e il Basso al Num. (55), nel qual tempo il Soprano ripiglia al Num. (56) il primo Soggetto, e il Tenore al Num. (57) il secondo Soggetto, sintantoche giunte le quattro Parti al (*) formano un bell' inesto di tutti tre i Soggetti, che felicissimamente, artificiosamente, e con ogni naturalezza conducono fino al fine di questa prodigiosa Composizione, dalla quale non v' ha dubbio, che il Giovane, che veramente desidera perfezionarsi in quest' Arte, con seriamente applicarsi sopra, e attentamente considerarne l' artificio, non possa cavarne gran frutto e vantaggio.


men
& in fæ cu la fæ cu lo rum A
A men A
men A
men & in fæ cu la fæ cu lo rum A men A
men A
- men & in fæ cu la fæ cu lo rum A -

men & in fæ cu la fæ cu lo rum A - - -

men A - - - men A -

men A - - - men A -

men A - - - men A -

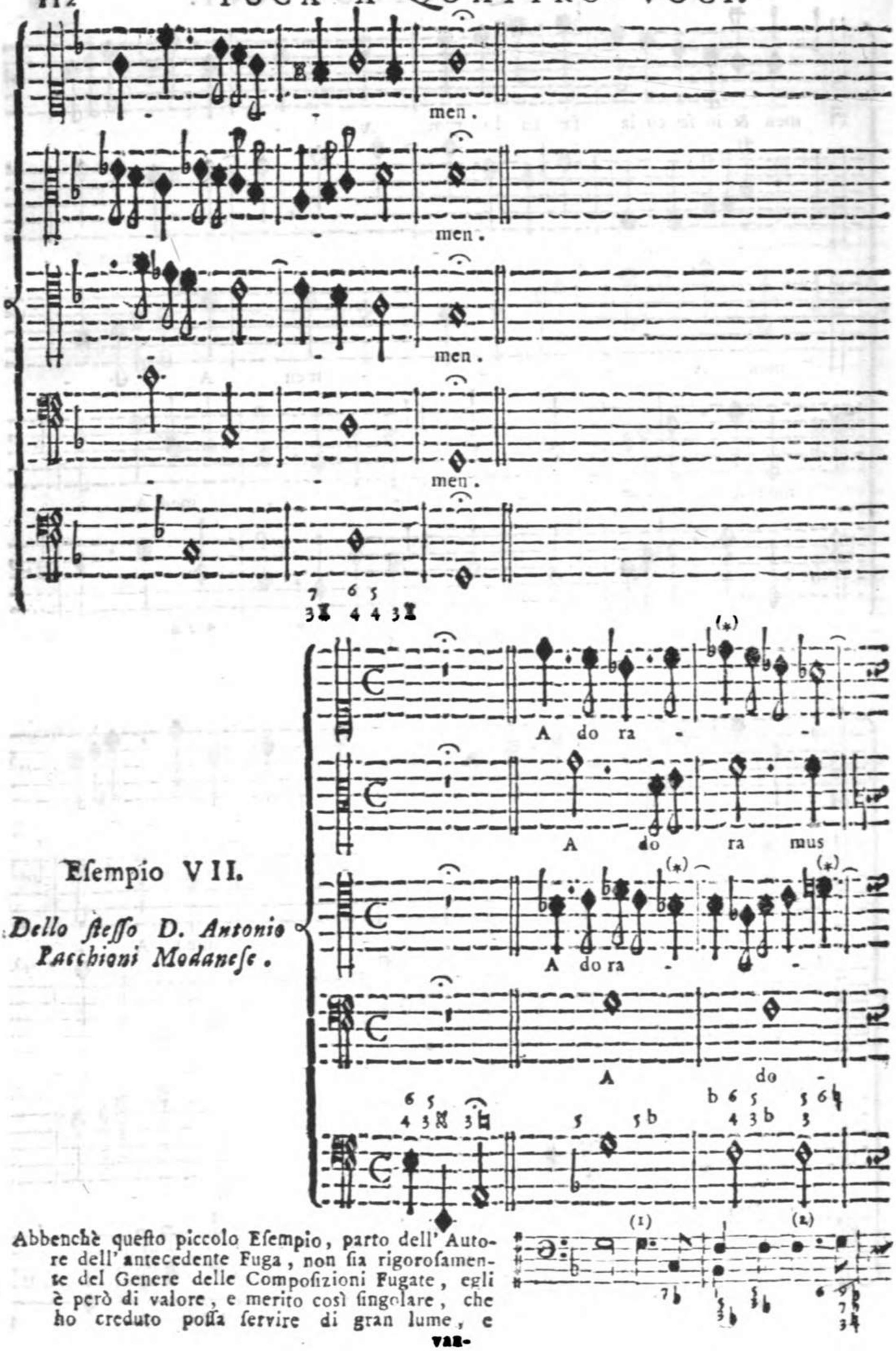
7 6 6 7 6 4 3
4 3 5

men A -

men A -

men A -

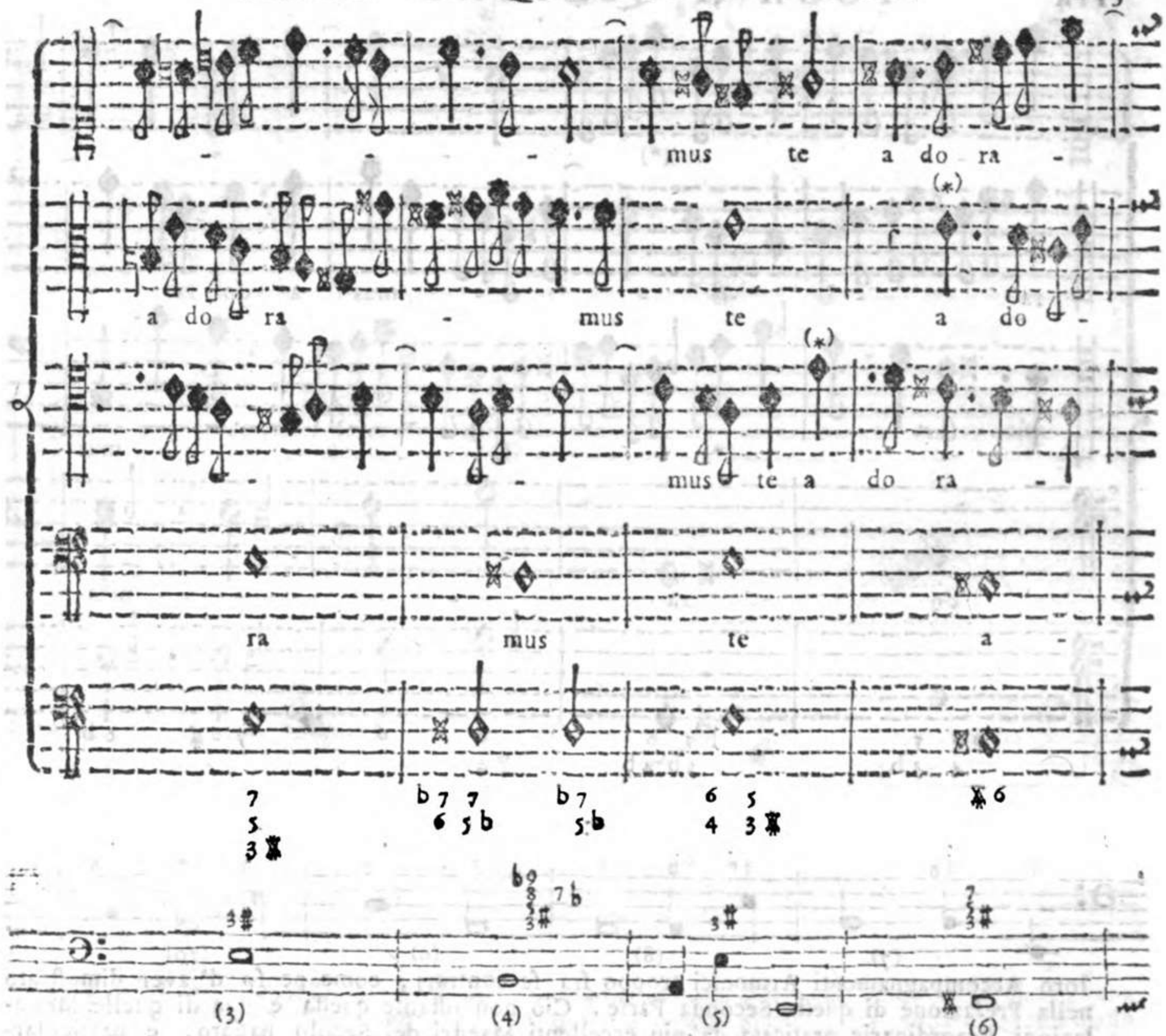
5 6 5 7 6 4 3 6 1
3



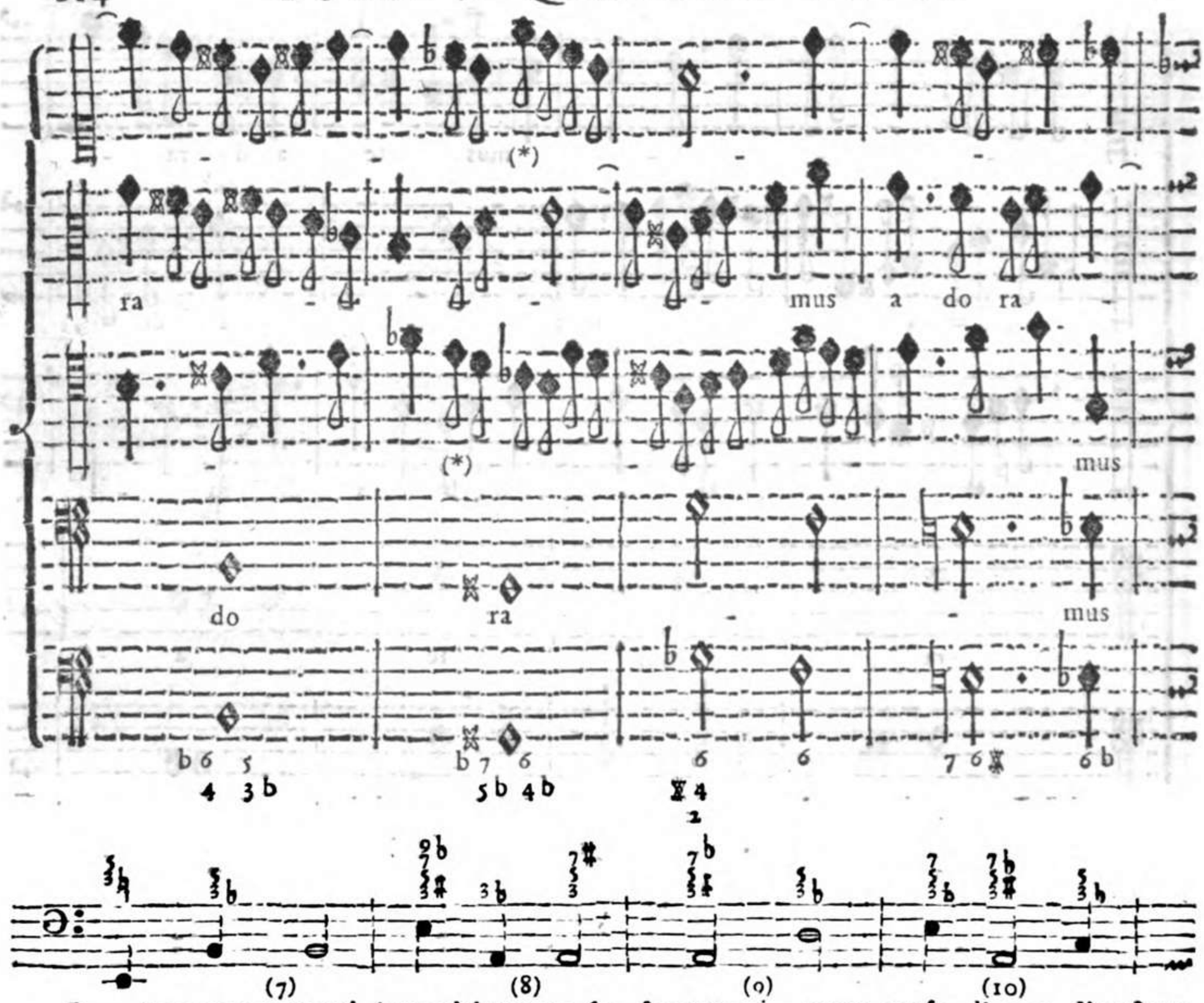
Esempio VII.

Dello stesso D. Antonio Pacchioni Modanese.

Abbenchè questo piccolo Esempio, parto dell' Autore dell'antecedente Fuga, non sia rigorosamente del Genere delle Composizioni Fugate, egli è però di valore, e merito così singolare, che ho creduto possa servire di gran lume, e



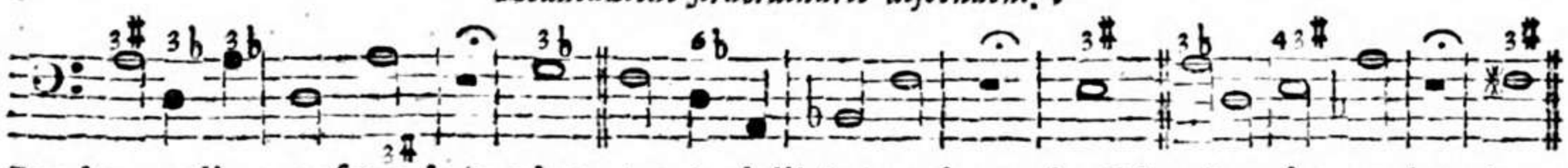
vantaggio ai Giovani Compositori, che desiderano d' internarsi nello studio di quelle Composizioni più rare, e artificiose de' Maestri più eccellenti che ci sian restate. Quantunque però questa Composizione, come abbiam detto, non possa totalmente collocarsi nella Classe delle Fugate, nulla di meno non è da escludersi affatto dalle Fughe d' Imitazione, imperocchè veggonsi singolarmente le due Parti, Soprano, e Tenore al Segno (*), che gareggiano assieme coll' imitarsi l' una con l' altra; con tutto ciò, non essendo questo il suo particolar carattere, ci restringeremo a far vedere solamente la singolar diligenza usata dall' Autore nel condurre felicemente, e con ogni più esatta naturalezza la Modulazione, abbenchè per se stessa straordinaria, e dificilissima da intrecciarsi particolarmente con quattro Parti, senza urtare in qualche Salto straordinario, e in qualche asprezza di tutte le Parti assieme unite, e di ciascheduna in particolare. Prima però d' incominciare l' Analisi di questa eccellente Composizione, desideriamo, che i Giovani richiamino alla memoria quanto abbiamo dimostrato nella Prefazione intorno alle Fughe, cioè, che l' introdurre la Modulazione nelle Fughe, quando questa non sia tanto ricercata, e sorprendente, come quella di questo Esempio, e cada opportunamente, e ci venga permessa dalla natura del Soggetto, benchè non sia conforme al rigor delle Regole, ad ogni modo non può negarsi, che non sia per riuscire sempre più grata agli Uditori qualunque Fuga con tal Modulazione, e dall' altra parte ognuno ben sa, che dal troppo servil attaccamento al rigor delle Regole, s' insinua nelle Composizioni un certo non so che di duro, e nojoso, che si rende assai molesto agli Uditori. Ciò premesso, entriamo ora nell' esame di questa Composizione. E quì prima d' ogni altra cosa giunge nuovo, e straordinario non solo a' Professori, ma anche agli Uditori de' nostri tempi il sentire, che il Tuono in cui termina la Composizione antecedente è *A la mi re* Terza minore, e il Tuono di questo pezzo, che immediatamente segue è *G sol re ut* Terza minore. Non v' ha dubbio, che questi due Tuoni, abbenchè vicini materialmente, non siano fuor di modo lontani per ragione dei



loro Accompagnamenti Armonici troppo fra ſe contrarj, come penſo d' aver dimoſtrato nella Prefazione di queſta Seconda Parte. Ciò non oſtante queſta è una di quelle Modulazioni ſtraordinarie praticata da' più eccellenti Maeſtri del Secolo paſſato, e particolarmente della Scuola Romana, e ſopra tutti dal non mai abbaſtanza lodato Orazio Benevoli. Deve però avvertire il Giovane Compoſitore di non praticarla ſe non che di rado, e nelle Compoſizioni, in cui cantano tutte le Voci di Ripieno, e con Organo aperto, avvertendo l' Organiſta, che in tali paſſaggi ſtraordinarj, alzi le mani dalla Taſtatura dell' Organo, e dopo uno ſpazio competente di ſilenzio, che in circa potrà eſſere del valore di una Battuta, all' improviſo faccia ſentire la Nota del Baſſo ſeguente con tutti i ſuoi Accompagnamenti, affinchè poſſa reſtar ſorpreſo chi aſcolta un tal' innaſpettato Tuono. Per maggior ſuo lume deve in oltre avvertire il Giovane Compoſitore, che tali paſſaggi ſtraordinarj di Tuono, poſſano praticarſi, e ſono ſtati praticati tanto aſcendenti, che diſcendenti, non ſolo di Tuono, ma anche di Semituono, e di Terza maggiore, o Minore aſcendente, o diſcendente; e perchè gli Eſempj ſono più utili, che i Precetti, perciò eccone alcuni, che ſi trovano praticati dai cittati Maeſtri, i quali poſſano traſportarſi in qualſivoglia Tuono.

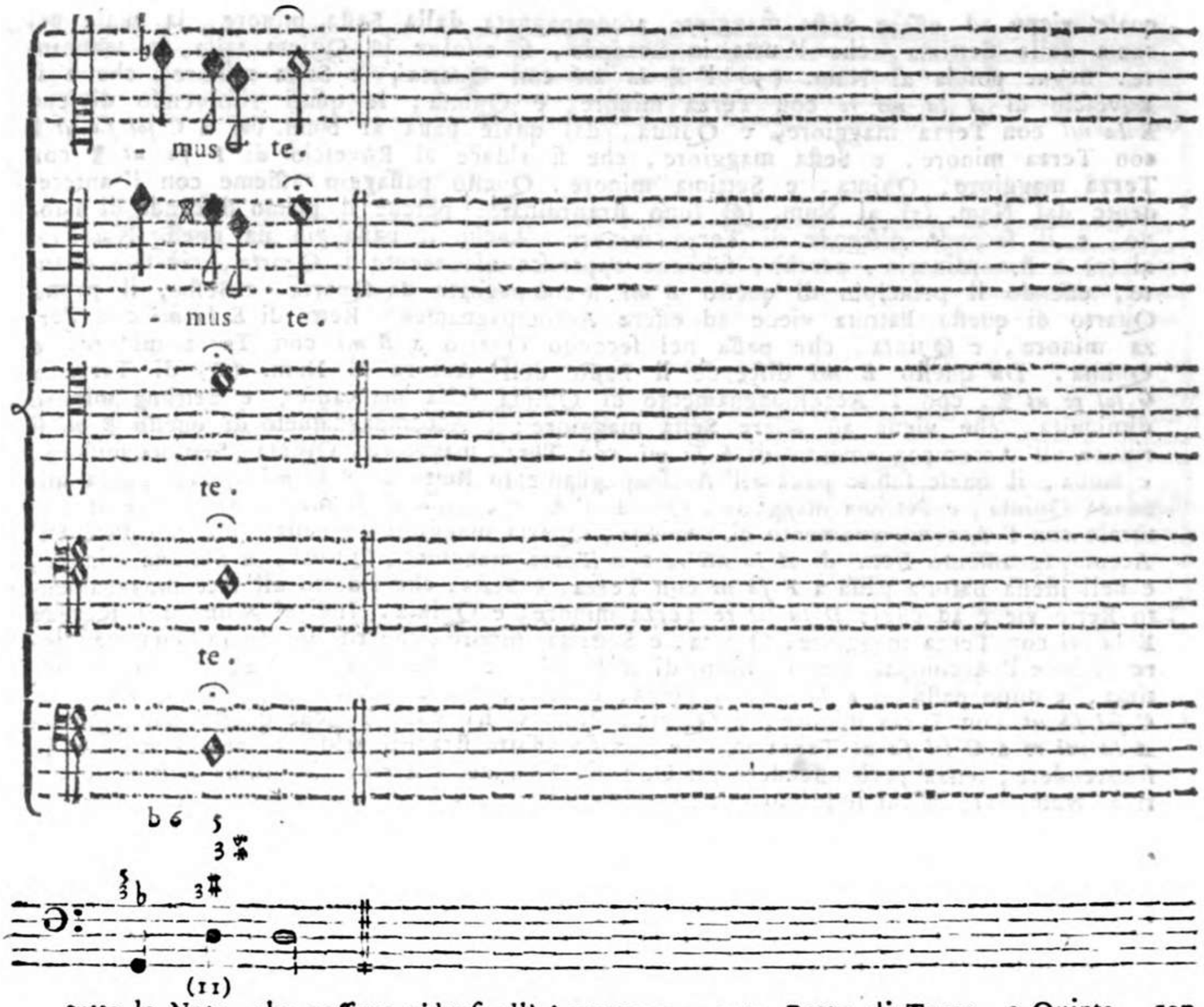
Modulazioni ſtraordinarie aſcendenti.

Modulazioni ſtraordinarie diſcendenti.



Per far meglio conoſcere la condotta tenuta dall' Autore in queſto Eſempio, ho creduto bene di aggiungere al Baſſo continuo dell' Autore un' altro Baſſo, col quale vengono indicate

tutte



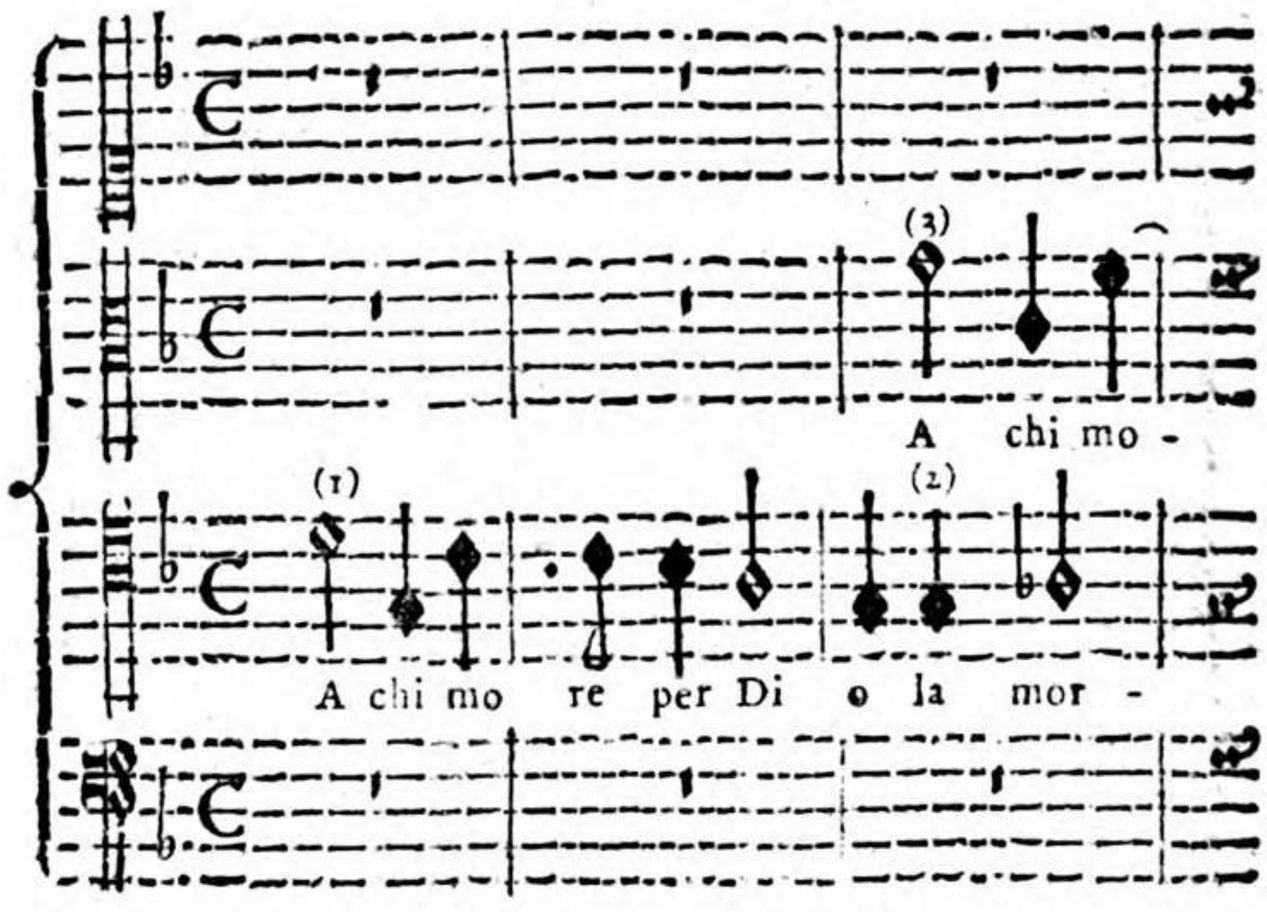
(11)

tutte le Note, che poſſono ridurſi all' Accompagnamento Retto di Terza, e Quinta, con l' aggiunta della Settima ove cade, e qualche volta anche della Nona. Queſto Baſſo aggiunto unicamente ſerve (non già per farne uſo, perchè in varj luoghi non rieſce troppo grato all' orecchio) ma per dimoſtrare al Giovane Compoſitore, come la Modulazione, affinchè ſia naturale, e non offenda l' orecchio, ſi riduce alla Modulazione ordinaria, imperocchè procede quaſi ſempre di Quarta, o di Quinta tanto aſcendente, che diſcendente, eccettuatane quella poco fa mentovata, di paſſare da un Tuono ad un' altro alieno affatto. Al Num. (1) il Baſſo, che ritrovaſi in *G ſol re ut* Terza minore, per paſſare a *F fa ut* Terza minore uſa la Seſta maggiore nel Contralto, la quale, come ſi è indicato alla pag. 227. della Prima Parte dell' Eſemplare, ſerve per diſporre l' orecchio ad un tal paſſaggio; e queſta Seſta ridotta all' Accompagnamento retto di Terza, e Quinta viene ad eſſere non già *G ſol re ut*, ma bensì *C ſol fa ut*, ed ecco come diſcendendo procede di Quinta da *G ſol re ut* a *C ſol fa ut*, e da queſto paſſa al Num. (2) a *F fa ut* aſcendendo di Quarta, ma ſiccome queſto *F fa ut* è accompagnato da Quinta, e Seſta minore, che è roveſcio di *B fa* Terza minore, perciò dobbiamo ſupporre, che l' Accompagnamento di Terza, e di Quinta di queſto *B fa*, in cui ſi riſolve nel ſecondo Quarto di queſta Battuta ſia per ſe ſteſſo ſoſpeſo. Stabilito queſto Accompagnamento ſu 'l fine dell' iſteſſa Battuta, muta la Quinta in Seſta maggiore, il qual' accompagnamento conſervando la Terza minore, ſi riduce all' Accompagnamento Retto di *G ſol re ut* con Terza, Quinta, Settima minore, e Nona minore. Per paſſare poſcia all' *E la mi* del Num. (3) uſa una Modulazione ſtraordinaria, ſtantechè in vece di aſcendere, o diſcendere di Quinta, o di Quarta, diſcende immediatamente di Terza; viene però preparata queſta Modulazione in qualche modo dall' *A la mi re* b molle, che è Terza minore del *F fa ut* antecedente, il quale *A la mi re* b molle (negli Strumenti ſtabili, come l' Organo, e Clavicembalo) ſi converte in *G ſol re ut* ♯, ed ecco ſtabilito il Tuono di *E la mi* con Terza maggiore, e Quinta, con l' aggiunta della Settima minore. Da queſto *E la mi* paſſa al Num. (4) a *D la ſol re* con l' Accompagnamento ſu 'l principio di Settima minore, o ſia diminuita, e mancante, la

quale viene ad eſſere Seſta maggiore accompagnata dalla Seſta minore, la quale per cauſa della Settima, che l' urta in Seconda, ſi riſolve in Quinta falſa, o mancante. Segue poſcia al Num. (5) l' *E la mi* con Quarta, e Seſta minore, che è il Roveſcio di *A la mi re* con Terza minore, e Quinta; le qnali riſolvendo diviene *E la mi* con Terza maggiore, e Quinta, dal quale paſſa al Num. (6) a *C ſol fa ut* con Terza minore, e Seſta maggiore, che ſi riduce al Roveſcio di *F fa ut* con Terza maggiore, Quinta, e Settima minore. Queſto paſſaggio aſſieme con l' antecedente dal Num. (5) al Num. (6) ſono ſtraordinarj, perchè il primo diſcende di Tuono, e il ſecondo diſcende di Terza minore. Anche il paſſaggio da qneſto Num. (6) al (7) è ſtraordinario, perchè, ſebbene appariſca aſcendente di Quarta, ciò non oſtante, eſſendo il principio di queſto *B mi* accompagnato da Quarta, e Seſta, il primo Quarto di queſta Battuta viene ad eſſere Accompagnamento Retto di *E la mi* con Terza minore, e Quinta, che paſſa nel ſecondo Quarto a *B mi* con Terza minore, e Quinta. Da queſto *B mi* diſcende il Baſſo dell' Autore al Num. (8) di Terza a *G ſol re ut*, con l' Accompagnamento di Quinta falſa mancante, e Settima minore diminuita, che viene ad eſſere Seſta maggiore; l' Accompagnameto di queſto *B mi* ſi riduce all' Accompagnamento di *E la mi* con Terza maggiore, Quinta, Settima minore, e Nona, il quale ſubito paſſa all' Accompagnamento Retto di *A la mi re* con Terza minore, Quinta, e Settima maggiore. Quindi l' Autore paſſa al Num. (9) a *G ſol re ut* naturale con l' Accompagnamento di Seconda, Quarta maggiore, e Seſta, che ſi riduce all' Accompagnamento Retto di *A la mi re* con Terza maggiore, Quinta, e Settima minore, e nell' iſteſſa Battuta paſſa a *F fa ut* con Terza, e Seſta, che ridotto all' Accompagnamento Retto viene ad eſſere *D la ſol re* Terza minore, e Quinta. Indi al Num. (10) ſuccede *E la mi* con Terza maggiore, Quinta, e Settima minore, che riſolvendo in Seſta maggiore diviene l' Accompagnamento Retto di *A la mi re* con Terza maggiore, Quinta, e Settima, e dopo paſſa ad *E la fa* con Terza, e Seſta, che è l' Accompagnamento Retto di *C ſol fa ut* con Terza minore, e Quinta. Non v' ha dubbio, che queſto paſſaggio da *A la mi re* a *C ſol fa ut* Terza minore non ſia affatto ſtraordinario, e perciò non poſſa ſorprendere, ſenza però offendere gli Uditori. Finalmente arriva all' ultima Battuta ſegnata al Num. (11) in cui il primo Quarto della Battuta, eſſendo accompagnato con Quarta, e Seſta minore, ſi riduce all' Accompagnamento Retto di *G ſol re ut* con Terza minore, e Quinta, e immediatamente riſolvendo paſſa a *D la ſol re* con Terza maggiore, e Quinta, che è la Quinta ſoſpeſa del Tuono di *G ſol re ut*, dove ha cominciato queſta Compoſizione. Oltre le accennate oſſervazioni, potrà il Giovane Compoſitore rilevarne alcune altre, come per Eſempio: il paſſare, in luogo delle Note del Baſſo di Armonìa Retta, agli Accompagnamenti Roveſci; l' accompagnare con diverſi Intervalli un' iſteſſa Nota di Baſſo, con farla comparire ora di un Tuono, ora di un' altro; la ſoſpenſione, che egli uſa ſoſtenendo nella Nota ſeguente di Baſſo gli Accompagnamenti dell' antecedente Nota; il ſoſtenere più un' Accompagnamento, che un' altro, affine di diſporre l' udito al ſeguente Accompagnamento; in ultimo la naturalezza con la quale l' Autore uſa tutti queſti Artificj, affinchè la Modulazione non rieſca aſpra, e diſaggradevole alle orecchie degli Aſcoltanti, come ſuccede qualche volta a noſtri tempi.

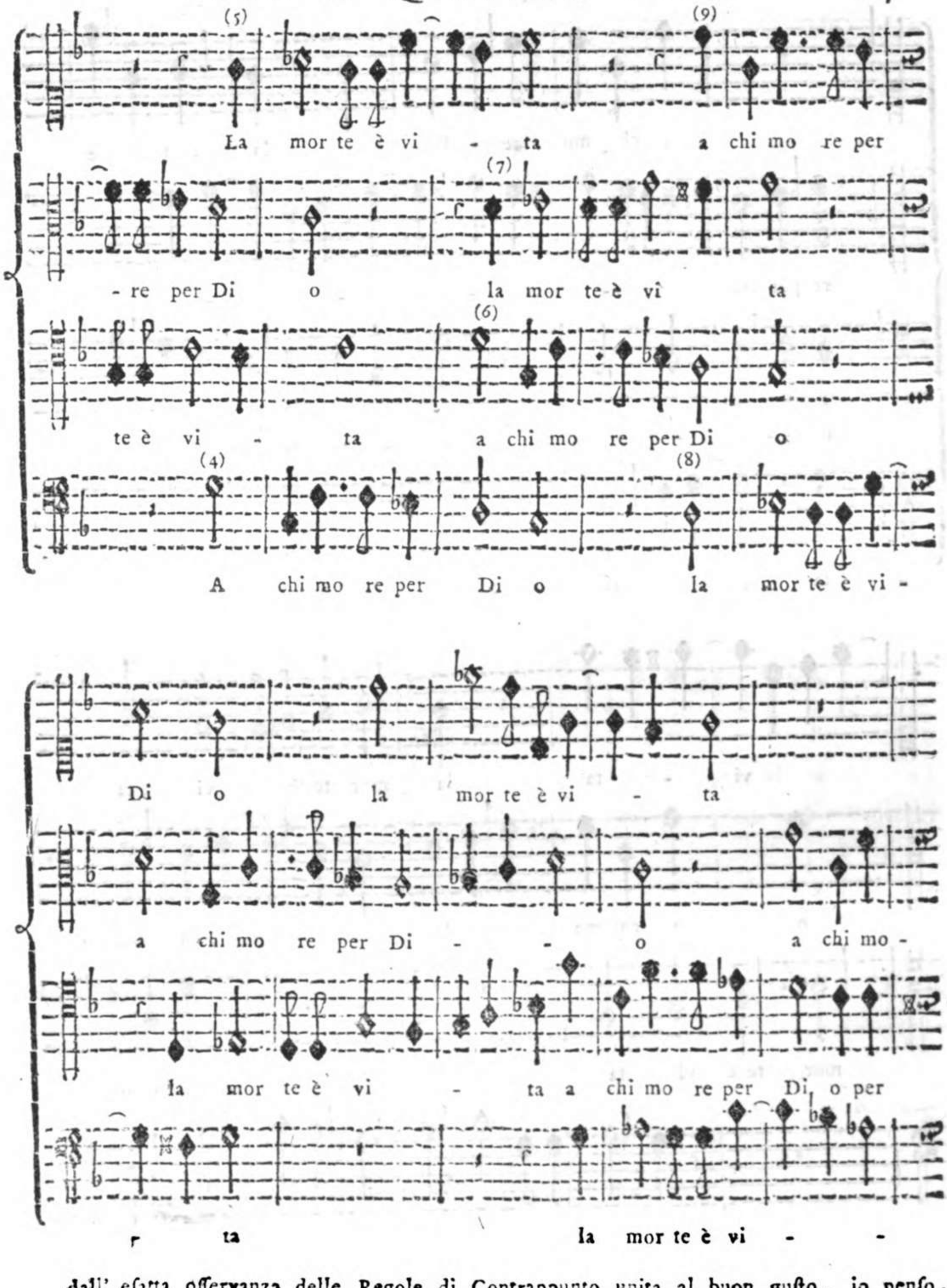
Eſempio VIII.

Di N. N.

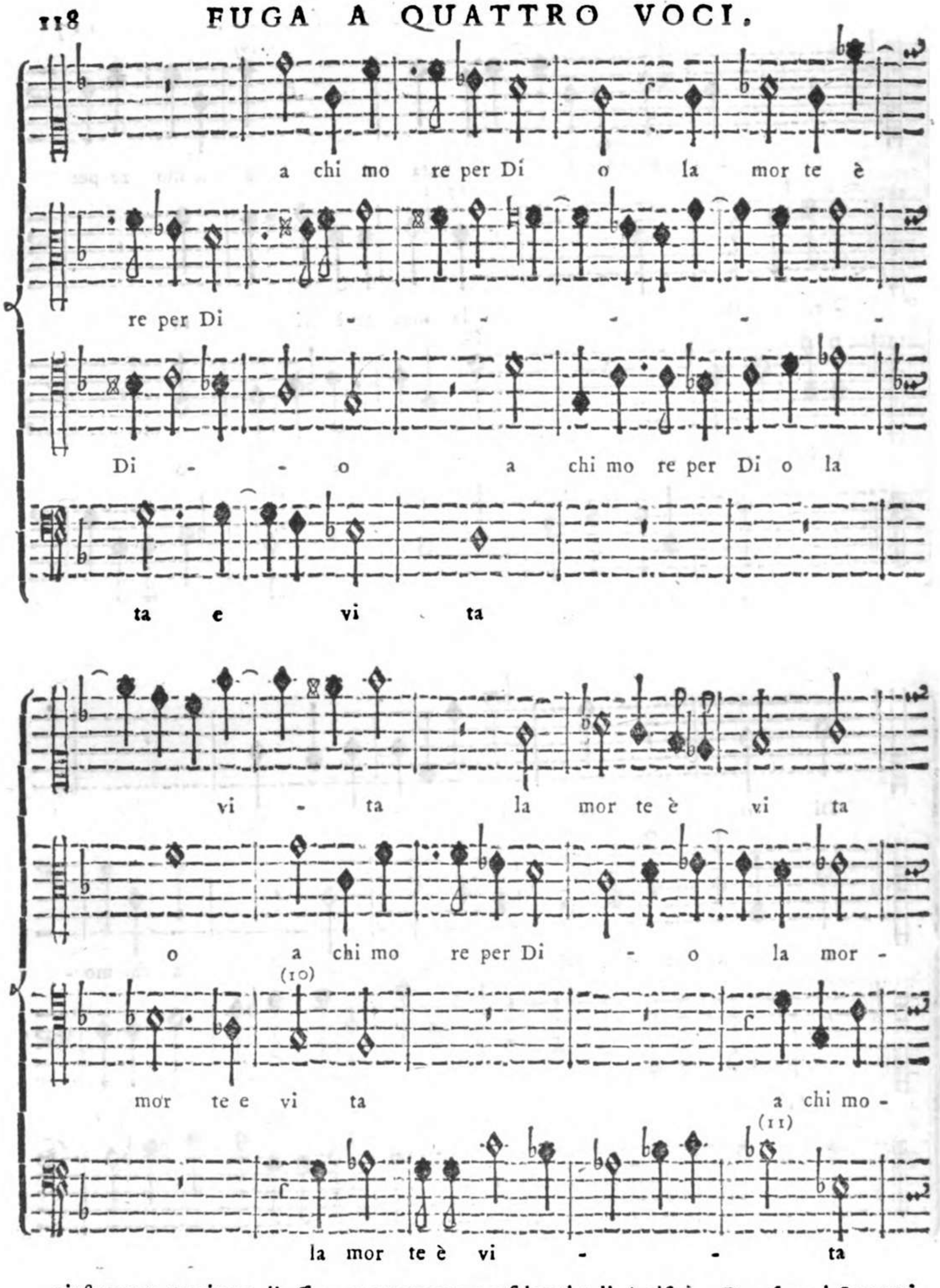


Sebbene mi ſia ignoto l' Autore di queſto Eſempio, dallo ſtile però, e dalla teſſitura, e ſopra

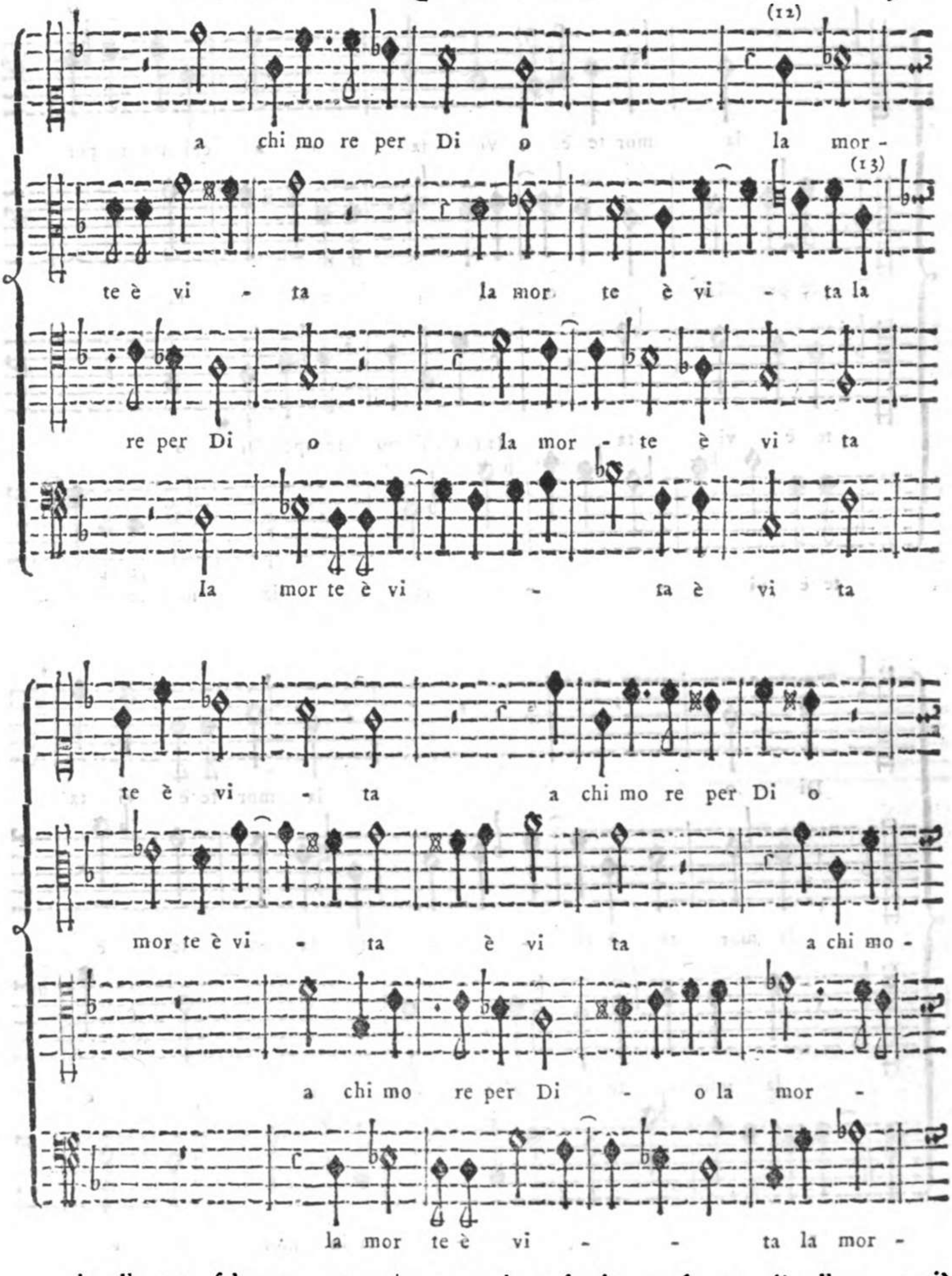
tutto



dall' esatta osservanza delle Regole di Contrappunto unita al buon gusto, io penso, che possa essere uno della Scuola Romana del Secolo passato. Non potendo pertanto per mancanza di maggior notizia di sua Persona descrivere le di lui singolari qualità, esporrò gli Artificj da esso lui usati in questo suo Madrigale spirituale sì ben condotto, che specialmente per la singolar tessitura della Fuga, giusta-

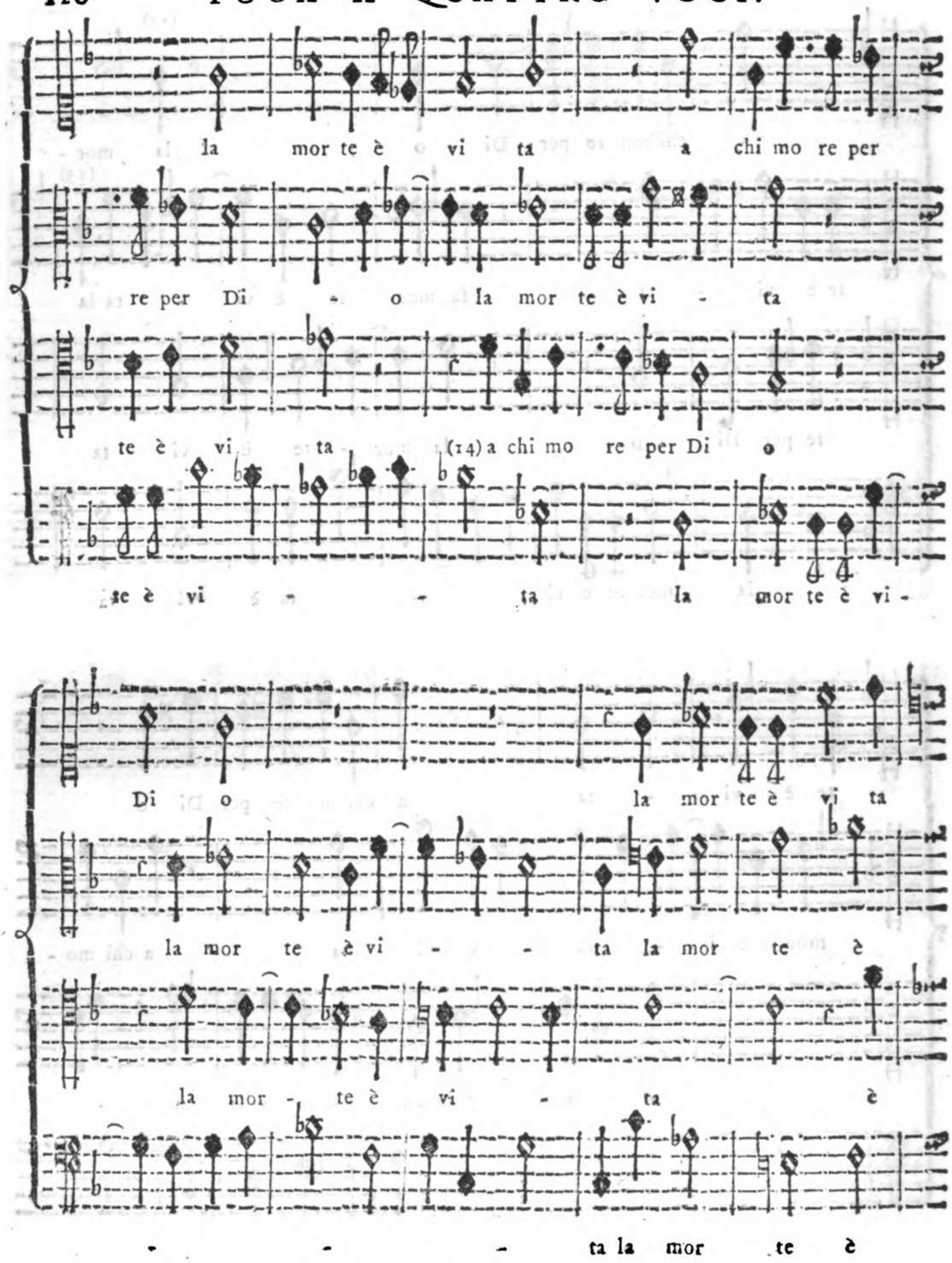


giuſtamente meritano d' eſſere attentamente conſiderati tali Artificj . Due ſono i Soggetti , che egli propone in queſta ſua Compoſizione , il primo ſegnato al Num. (1) propoſto dal Tenore ſopra le parole: *A chi more per Dio* , e il ſecondo al Num. (2) ſopra le altre parole: *La morte è vit* , il qual ſecondo Soggetto può chiamarſi *Contraſſoggetto* , poichè ſi uniſce alla Riſpoſta fatta dal Contralto al Num. (3). Con queſti ſoli due Soggetti vien condotta tutta la Fuga, la quale, ſebbene non ſia tanto breve, tuttavia

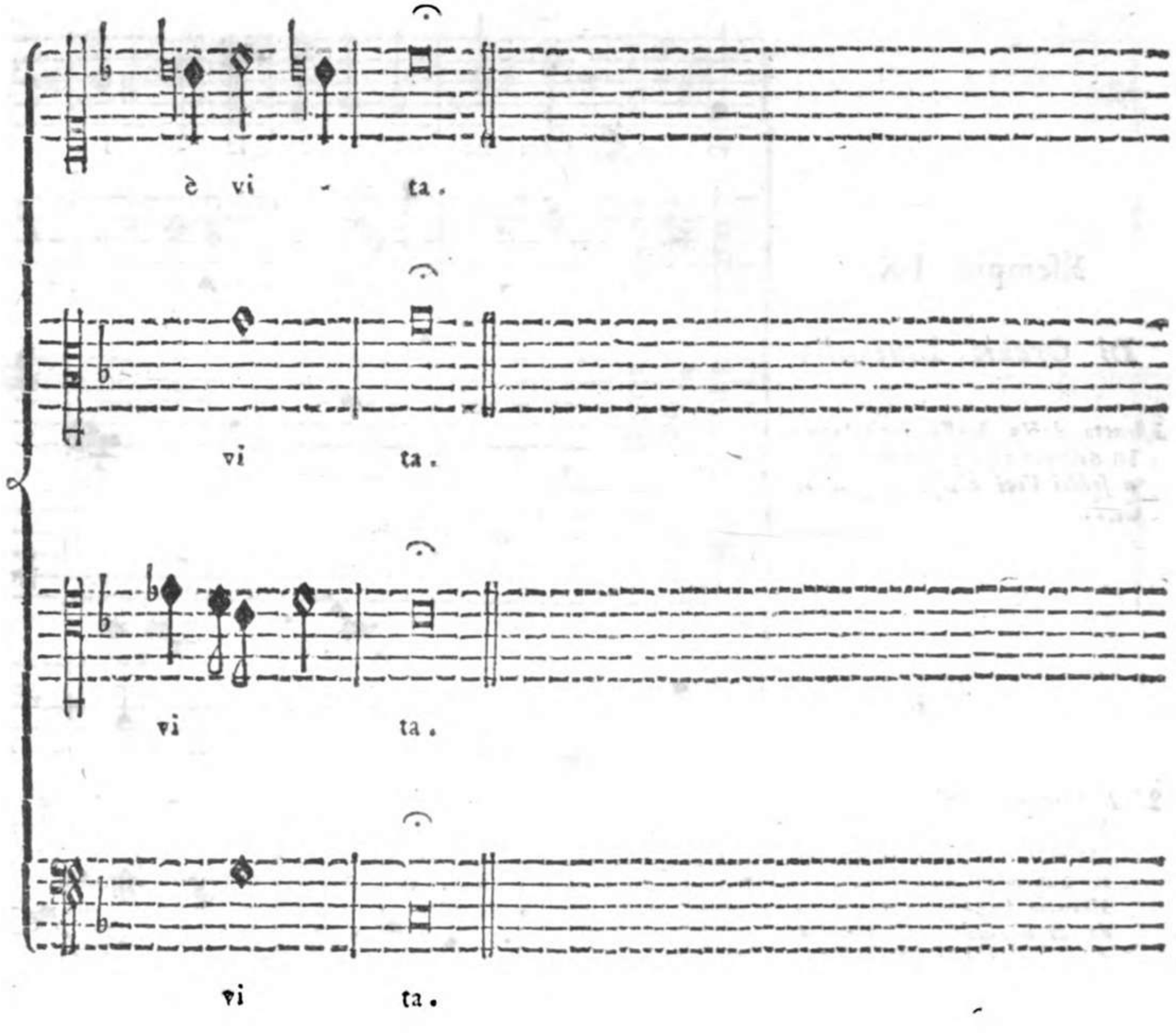


via ella non ſolo non reca noja, ma col proſeguimento ſempre più alletta, e ciò a forza dei varj Artificj, co' quali il valente Autore conduce fino al fine la Fuga. Queſta, abbenchè ſia compoſta nel Tuono di *C ſol fa ut* Terza minore, ciò non oſtante dà principio il Tenore alla Fuga in *D la ſol re* ſeconda del Tuono Fondamentale, e diſcende ſino al *G ſol re ut* Quinta del Tuono; il Contralto ripiglia poſcia la Riſpoſta in *G ſol re ut*, e diſcende al *C ſol fa ut* Corda Fondamentale. Dall' unione della Pro-

poſta



posta, e della Risposta si rileva esser questa Fuga Reale, perchè composta di due Quinte, cioè *D. G.* la Proposta, e *G. C.* la Risposta, e tanto il primo Soggetto, che il Contrassoggetto sono Reali, perchè le Risposte sono simili alle Proposte di Figure, di Sillabe, e d' Intervalli. Uno dei singolari pregi di questa Fuga, è che questi due Soggetti formano tra di loro diversi Contrappunti doppj di varie Specie artificiosamente intrecciati. Il primo di questi incontrasi nel Basso al Num. (4), che rovescia all' Ottava sotto la Risposta

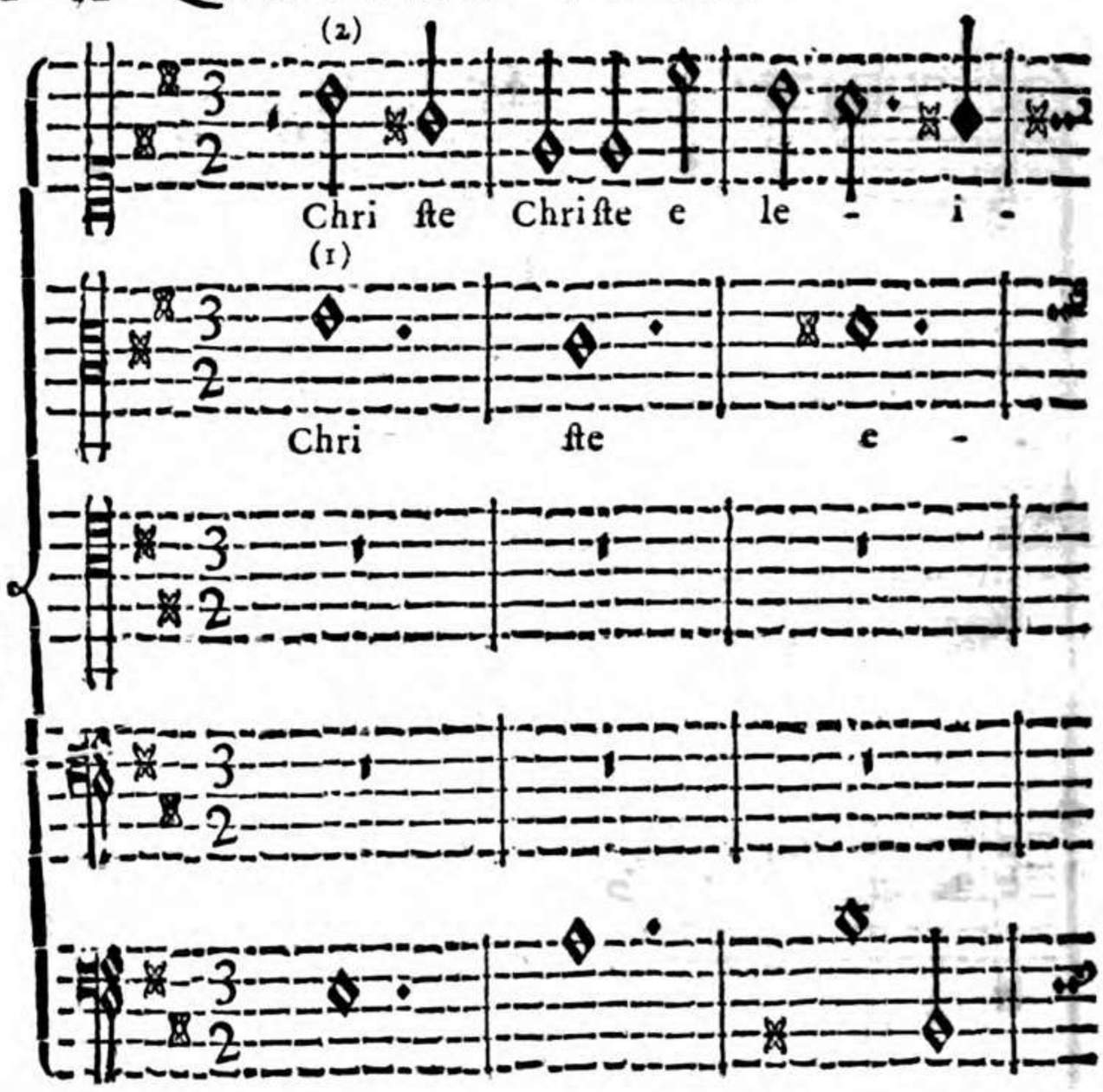


posta del Contralto, nel mentre che il Soprano al Num. (5) rovescia all' Ottava sopra la Proposta del Contrassoggetto. Al Num. (6) il Tenore ripiglia la Proposta del primo Soggetto, nell' istesso tempo, che il Contralto al Num. (7) ripiglia alla Quinta sopra la Proposta del Tenore. E siccome ai Num. (4), e (5) il Basso, e il Soprano hanno rovesciato all' Ottava sotto, e all' Ottava sopra i due Soggetti nella Corda di *G sol re ut*, così ora nell' istesso modo il Basso al Num. (8), e il Soprano al Num. (9) rovesciano nella Corda di *D la sol re* i Soggetti. Segue l' Autore tanto col Soggetto, che col Contrassoggetto a formare varj Rovesciamenti fino al fine della Fuga, i quali, siccome si possono rilevare facilmente dal Giovane Compositore, così lasciando a lui la briga di farlo, passeremo a notare alcuni altri Artificj dall' Autore praticati. Il primo, che ci si presenta, è un' *Entrata* impensata fuori di Tuono, che fa il Basso in tempo, che vien fatta dal Tenore al Num. (10) una Cadenza imperfetta di Settima, e Sesta, la qual cade in *F fa ut*, nel qual tempo il Basso ripiglia il Soggetto in *G sol re ut*. L' altro si è un' entrata fatta dal Tenore, nel mentre che il Basso al Num. (11) fa una Cadenza in *E la fa*. Queste due *Entrate* impensate repplicate ai Num. (12) e (13), sono di già state accennate nella Prefazione, e rendano sopra ogni credere vaga la Fuga, e dilettevole agli Uditori; che però deve il Giovane Compositore usare ogni più diligente studio, per apprendere tali Artificj, riflettendo sopra tutto alla natura del Soggetto, dal quale dipende singolarmente qualunque Artificio, ogni qual volta vengon rilevate le di lui particolari qualità.

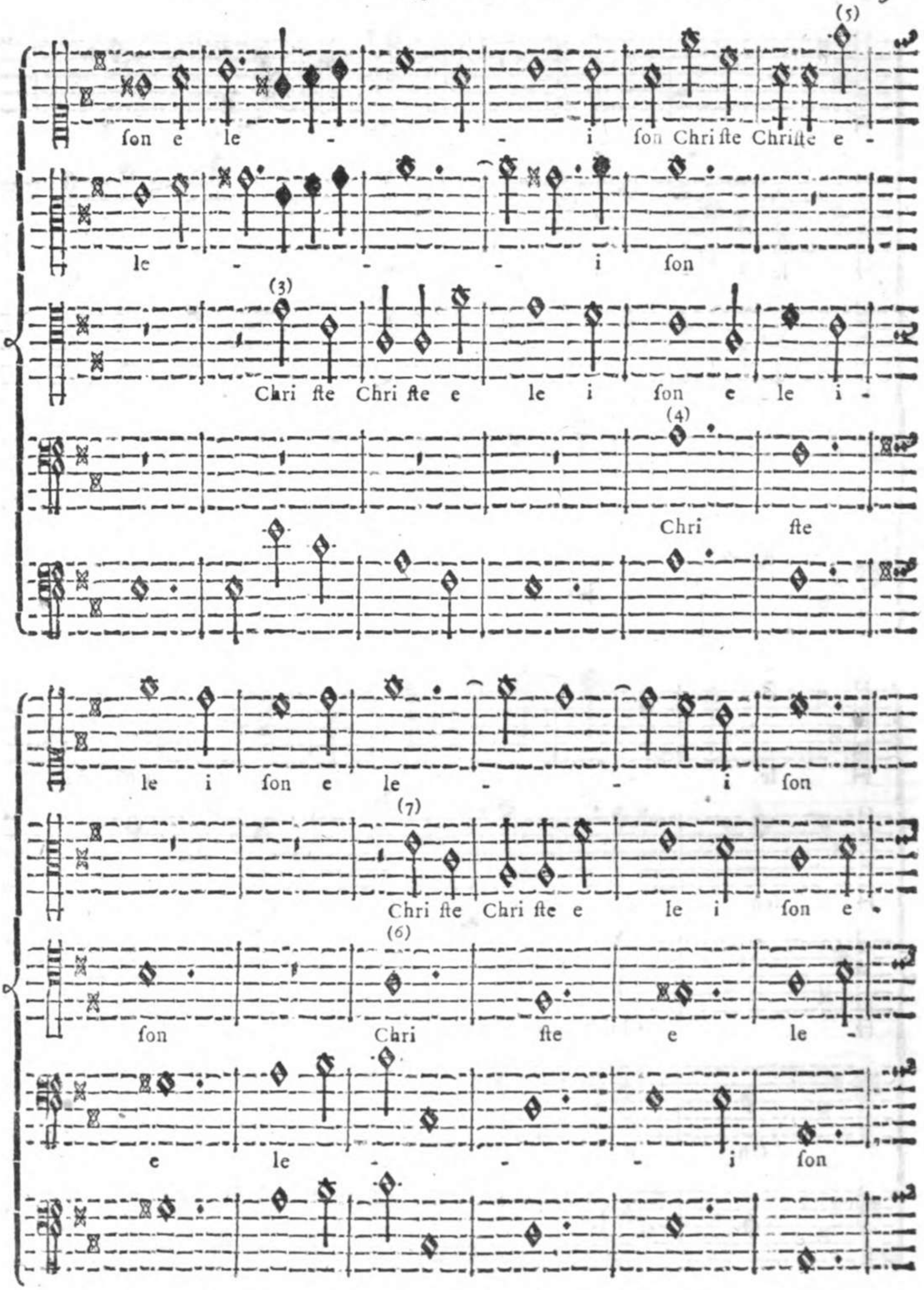
Esempio IX.

Di Orazio Benevoli.

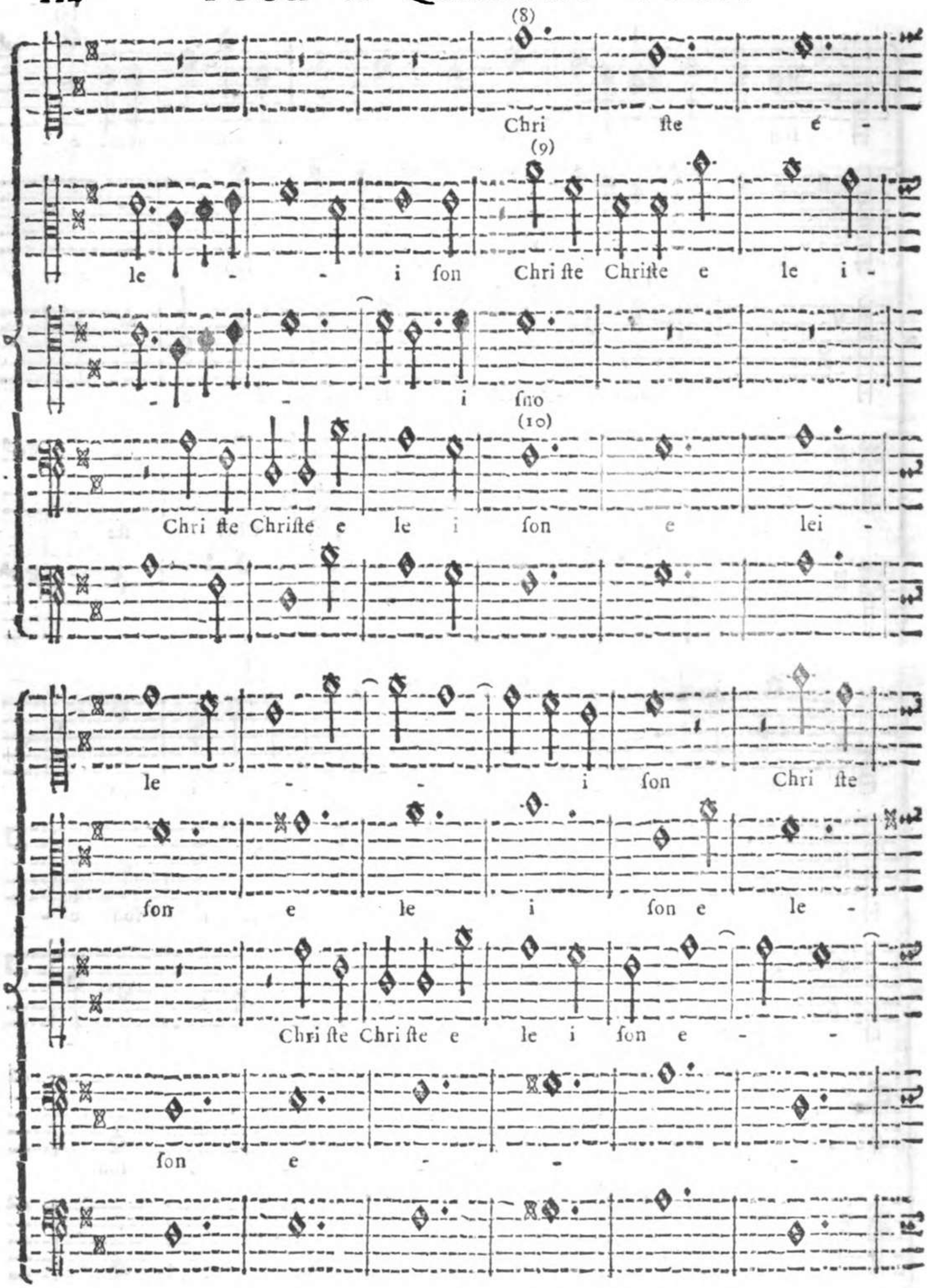
Estratto dalla Messa intitolata: In diluvio aquarum multarum *a sedici Voci divise in quattro Cori.*



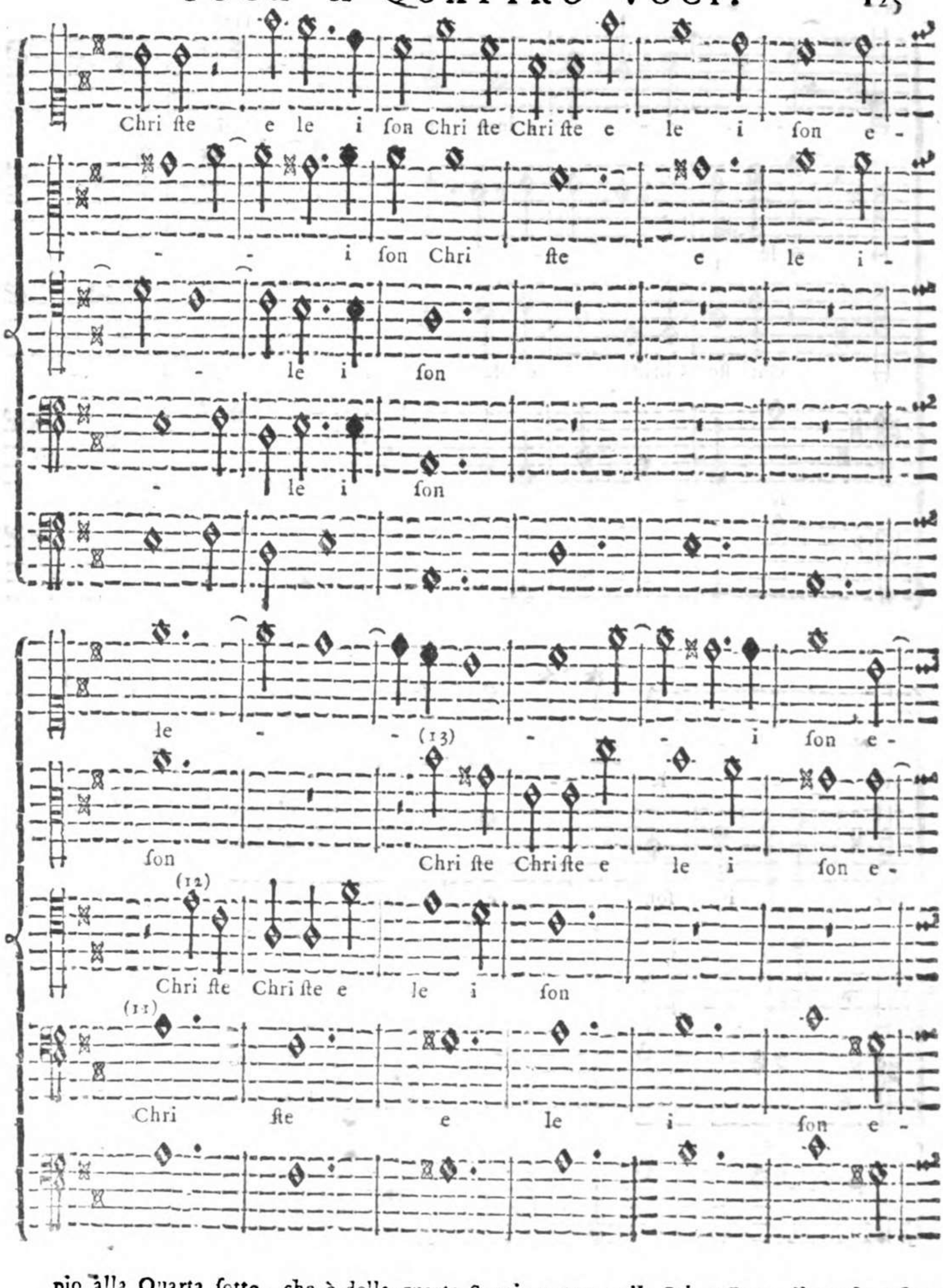
L' Autore di quest' Esempio, di cui più volte, tanto in questa, che nella Prima Parte dell' Esemplare, ho fatta decorosa menzione; fu Scolaro di Bernardino Nanini, uno de' celebri Maestri della Scuola Romana, al riferire di Antimo Liberati (Lett. ad Ovid. Persapegi pag. 29.), il quale ci descrive il merito di questo grand' Uomo, con queste onorevoli espressioni: *Horatio Benevoli, il quale avanzando il proprio Maestro, e tutti gli altri viventi nel modo di harmonizare quattro, sei chori reali, e con lo sbattimento di quelli, e con l' ordine, e con le Fughe rivoltate, e con i contrappunti dilettevoli, e con la novità di roversi, e con le legature, e scioglimento di esse maraviglioso, e con l' accordo del circolo impensato, e con le giuste, e perfette relationi, e con la leggiadrìa delle consonanze, e dissonanze ben collocate, e con l' uguaglianza della tessitura, e col portamento sempre più fluido, ampolloso a guisa di fiume, che crescit eundo; ed in somma con la sua mirabilissima, quanto decorosa harmonìa, ha ben saputo vincer l' invidia con la sua virtù (ma non con la sua povertà solita nei gran virtuosi) far tacere i Mimi, ed eccitare tutti gli altri Professori ad imitare un huomo nel massiccio del sapere, e dell' arte, e nel maneggiare l' harmonìa Ecclesiastica grandiosamente a più Chori senza pari, e meritevole d' essere stato molti anni Maestro di Cappella della Basilica di S. Pietro, nella qual carica vi morì.* Prima di esporre i pregi di questo Esempio, sarà bene, che il Giovane Compositore sia informato, come i primi Maestri ebbero per regola, che il *Christe*, la prima parte del *Gloria in excelsis*, del *Credo*, e di qualunque altra Composizione, quando fosse composta di più d' una parte, la prima parte terminasse ancor' essa alla Quinta, ed ecco la ragione per la quale l' Autore di questo *Christe* l' ha terminato in *E la mi*. Devo anche avvertire come la Messa, di cui è parte questo *Christe*, dall' Autore fu composta alla Quinta sopra, ma siccome ne feci acquisto scritta in due modi, perciò ho creduto bene di esporre il trasportato, perchè più comodo, particolarmente per chi non ha pratica delle Chiavi di mezzo Soprano, e Baritono: Due sono i Soggetti dall' Autore proposti, l' uno segnato Num. (1) proposto dal Contralto, l' altro al Num. (2) proposto dal Soprano, il quale si rende grazioso, e dolce; e non ostante che nella seconda Casella vi s' incontri il Salto di Sesta maggiore per se stesso proibito da' primi Maestri, come dissi nella Prima Parte dell' Esemplare alla pag. xx., tuttavia, siccome i Salti di Sesta maggiore sono di due fatta, altri che contengono negl' Intervalli frapposti il Tritono, e altri che non lo contengono, non tutti furono proibiti, ma solamente i primi, e perciò l' Autore liberamente ha usato il Salto di Sesta maggiore in questo secondo Soggetto, perchè non contiene il Tritono. Deve anche avvertirsi, che questo secondo Soggetto incomincia in *B mi* seconda del Tuono di *A la mi re*, che è il Tuono Fondamentale della Composizione, che però questa Fuga, per le stesse ragioni



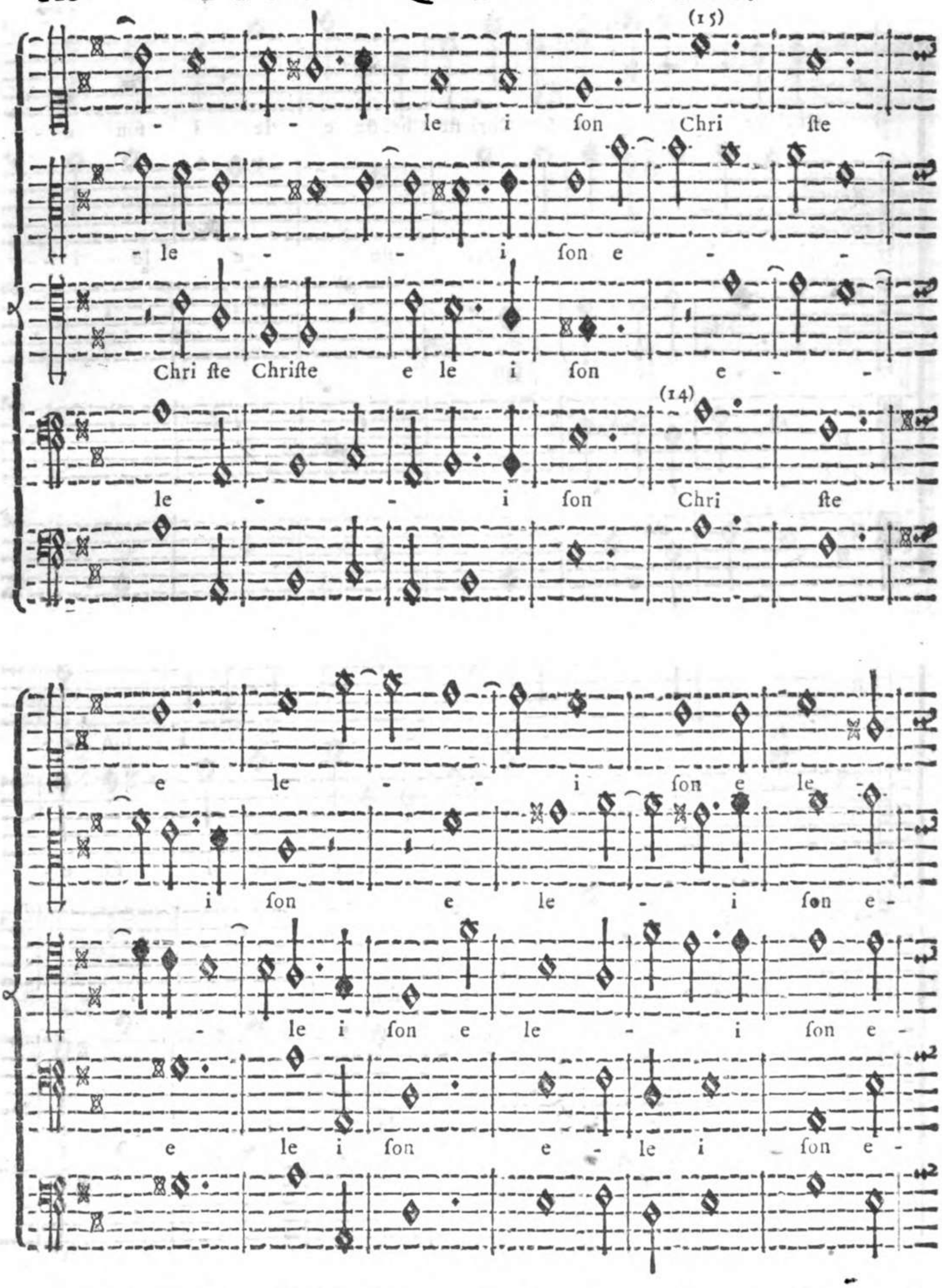
gioni assegnate all' Esempio antecedente dovrà dirsi Reale. Al Num. (3) il Tenore risponde alla Proposta del Soprano in *E la mi* Quinta del Tuono, e al Num. (4) il Basso risponde alla Quinta sotto alla Proposta del Contralto, e il Soprano al Num. (5)



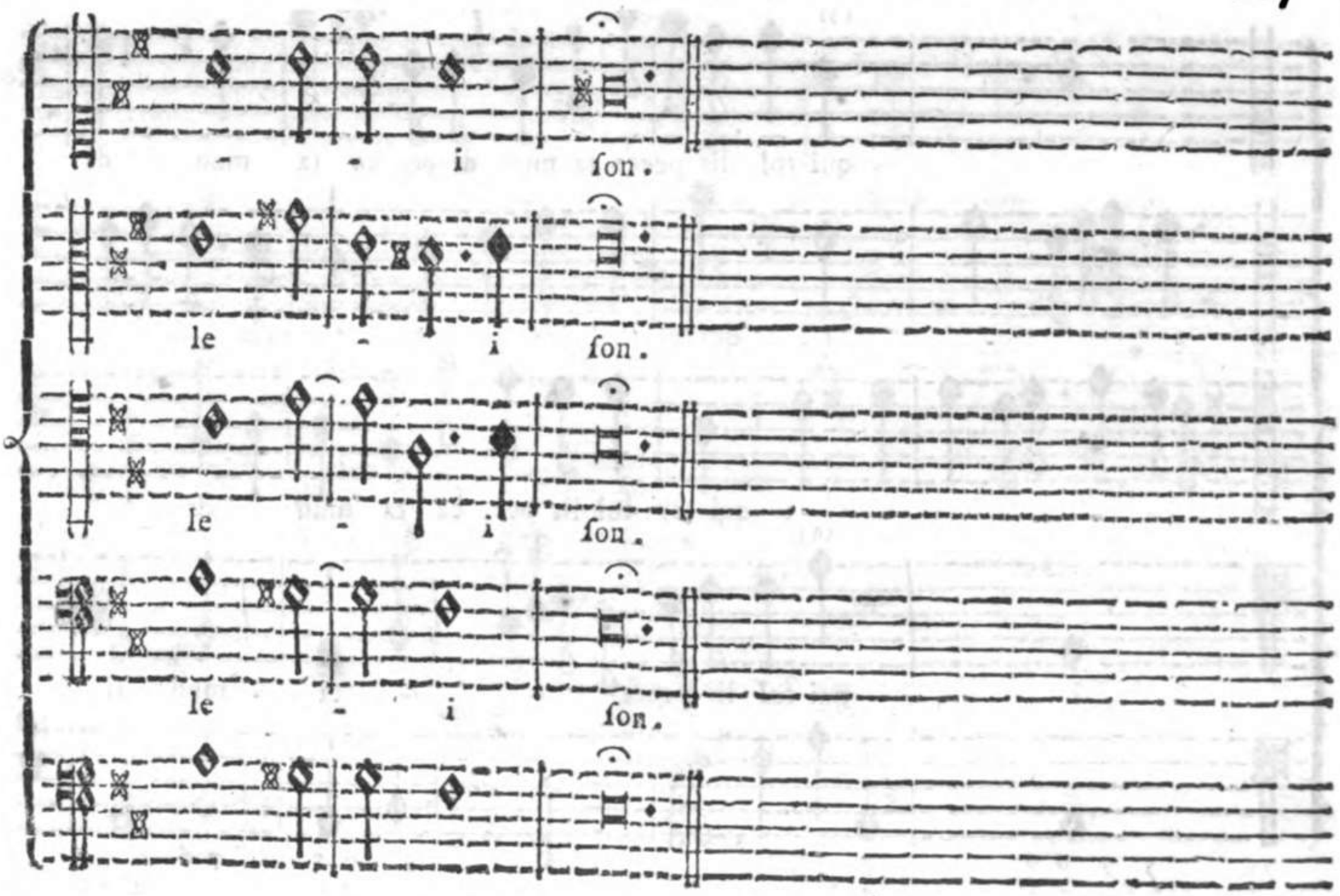
roveſcia il Soggetto alla Quarta ſopra; così pure il Tenore al Num. (7) riſponde alla Quinta ſotto alla Propoſta del ſecondo Soggetto, finrantoche giunti il Soprano al Num. (8), e il Contralto al Num. (9) formano un Contrappunto doppio



pio alla Quarta ſotto, che è della quarta Specie notata nella Prima Parte di queſto Eſemplare alla pag. 36. Queſto Contrappunto doppio, a cauſa della Quarta, che formano fra di loro il Soprano, e il Contralto, vien ſoſtenuto dal Baſſo, come riſcontraſi al Num. (10). Va ſcherzando con i due Soggetti l' Autore, fin' a tanto che giunto ai Num. (11), e (12) nel ripiglio, che fanno il Baſſo, e il Tenore dei due Soggetti, il Contralto al Num. (13) forma lo Stretto del ſecondo Soggetto, e al Num. (14), e (15) il Baſſo, e il Soprano formano



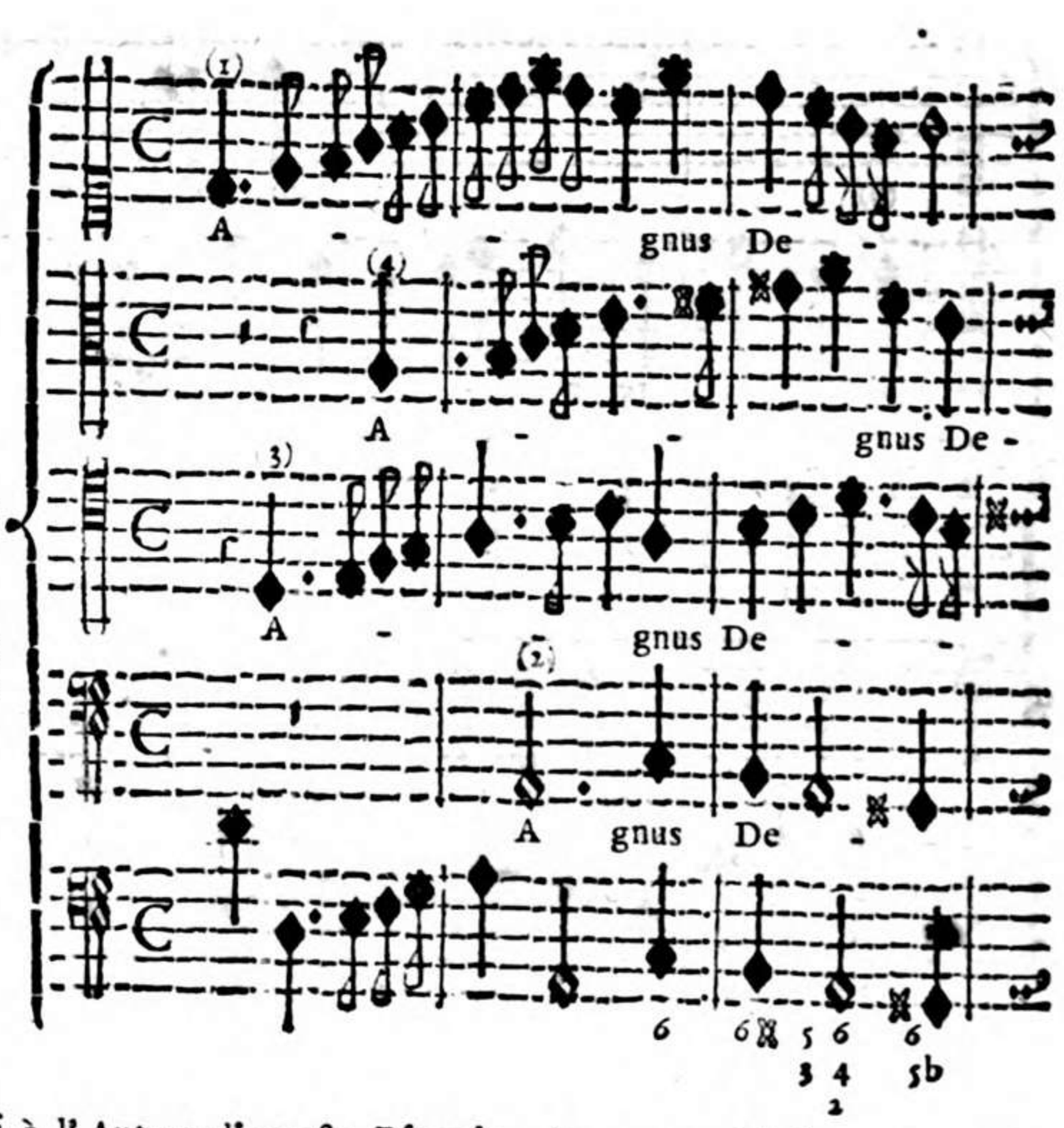
mano assieme di Terza il primo Soggetto, e unitamente tutte le quattro Parti si conducano alla Cadenza di Settima, e Sesta in *E la mi* Quinta del Tuono. Quanto sia naturale, e di buon gusto questo Esempio, non tanto per l' artificiosa tessitura del Contrappunto, che per la ben intesa distribuzione de' Soggetti intrecciati con ben disposte Legature, facilmente potrà rilevarlo il diligente Giovane Compositore, qualora v' impieghi la sua attenzione nel diligentemente esaminarlo.



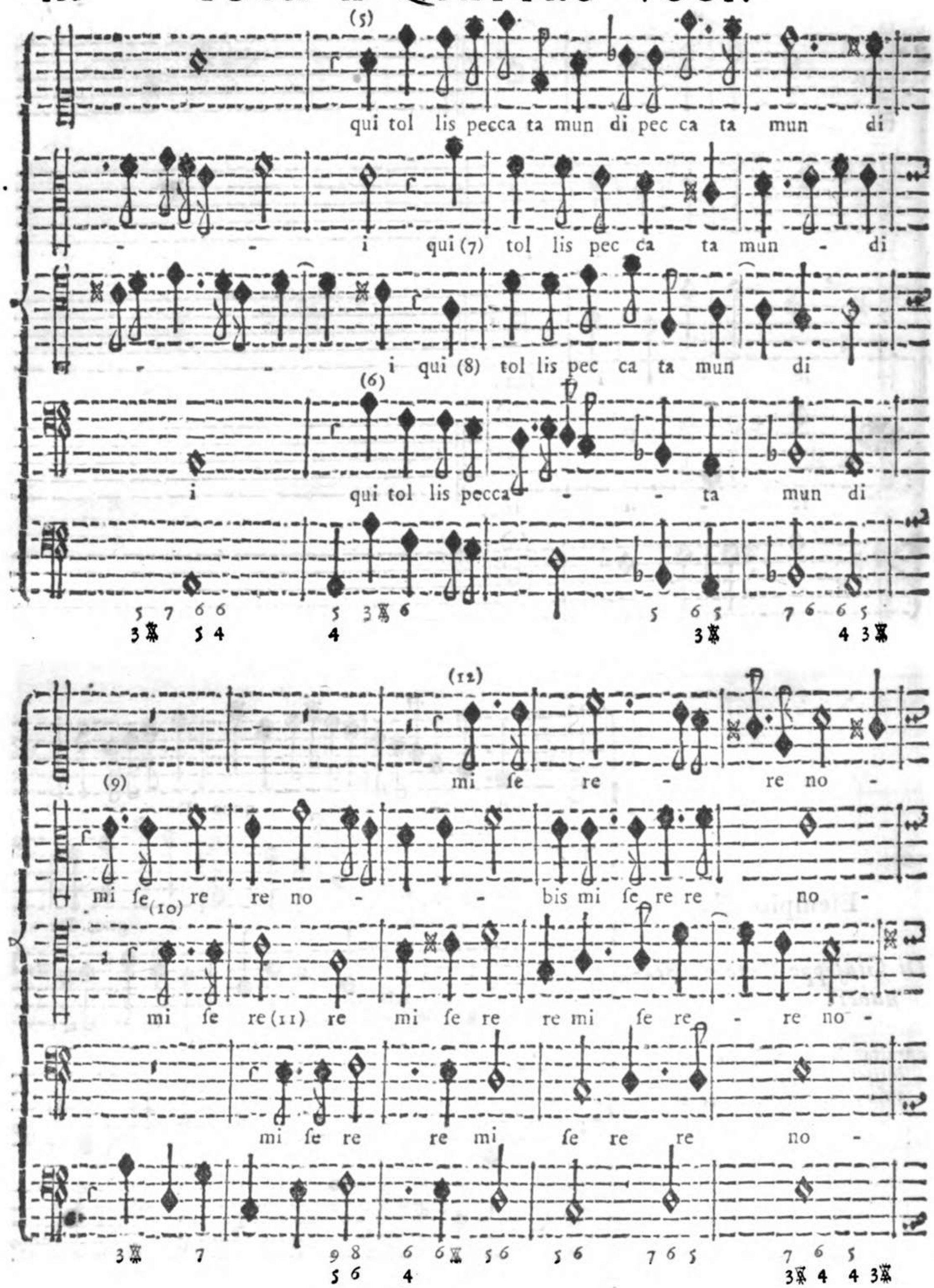
Esempio X.

Di Giuseppe Antonio Bernabei.

Estratto dalla Messa a 4. Voci intitolata: Laudate cum lætitia, qui fuistis in tristitia.

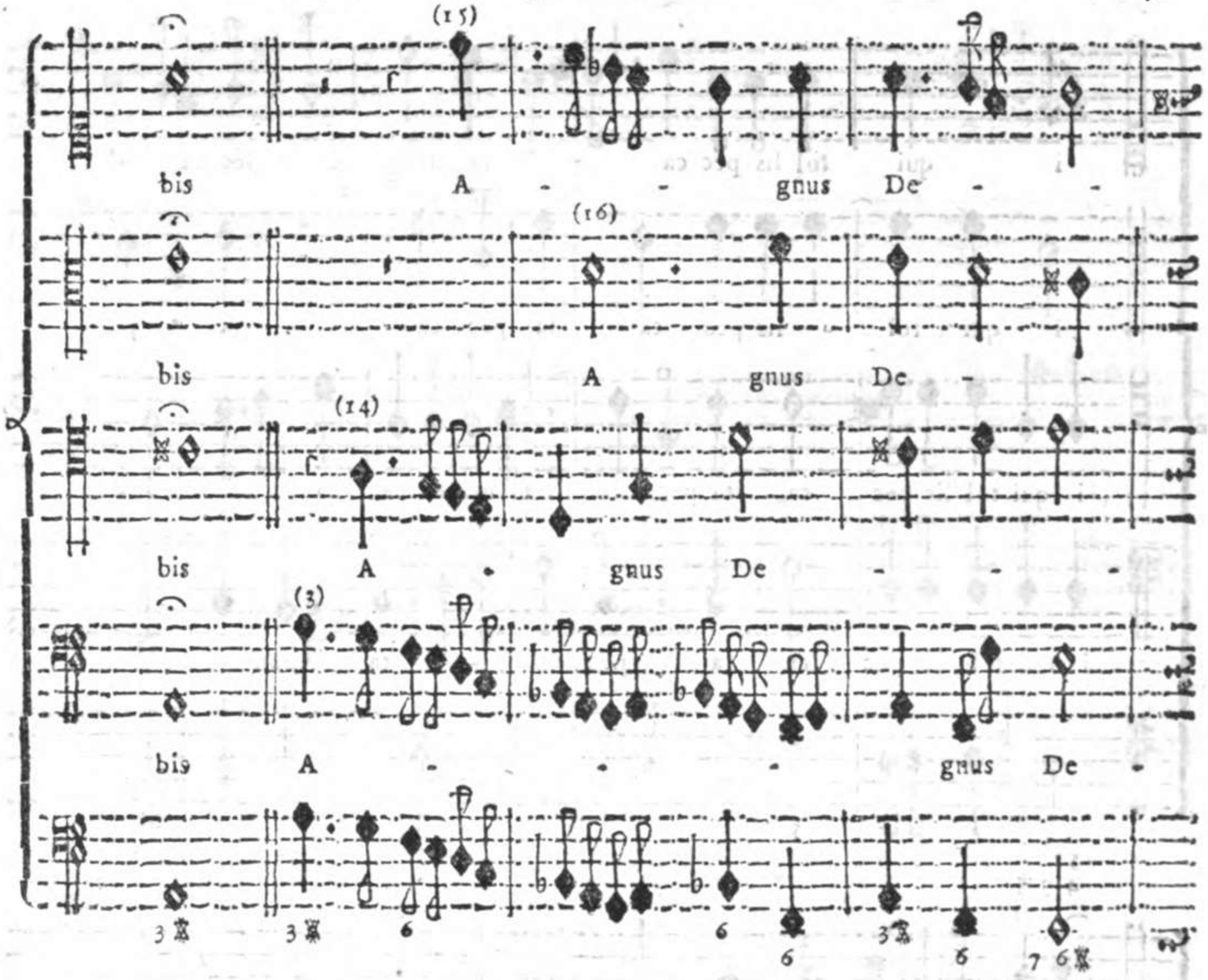


D. Giuseppe Antonio Bernabei è l' Autore di questo Esempio. In prova del suo gran merito basta il sapere, ch' egli fu successore d' Ercole suo Padre in qualità di Maestro di Cappella di Chiesa, e di Camera del Sereniſſimo Elettore di Baviera. E' noto ad ognuno quanto

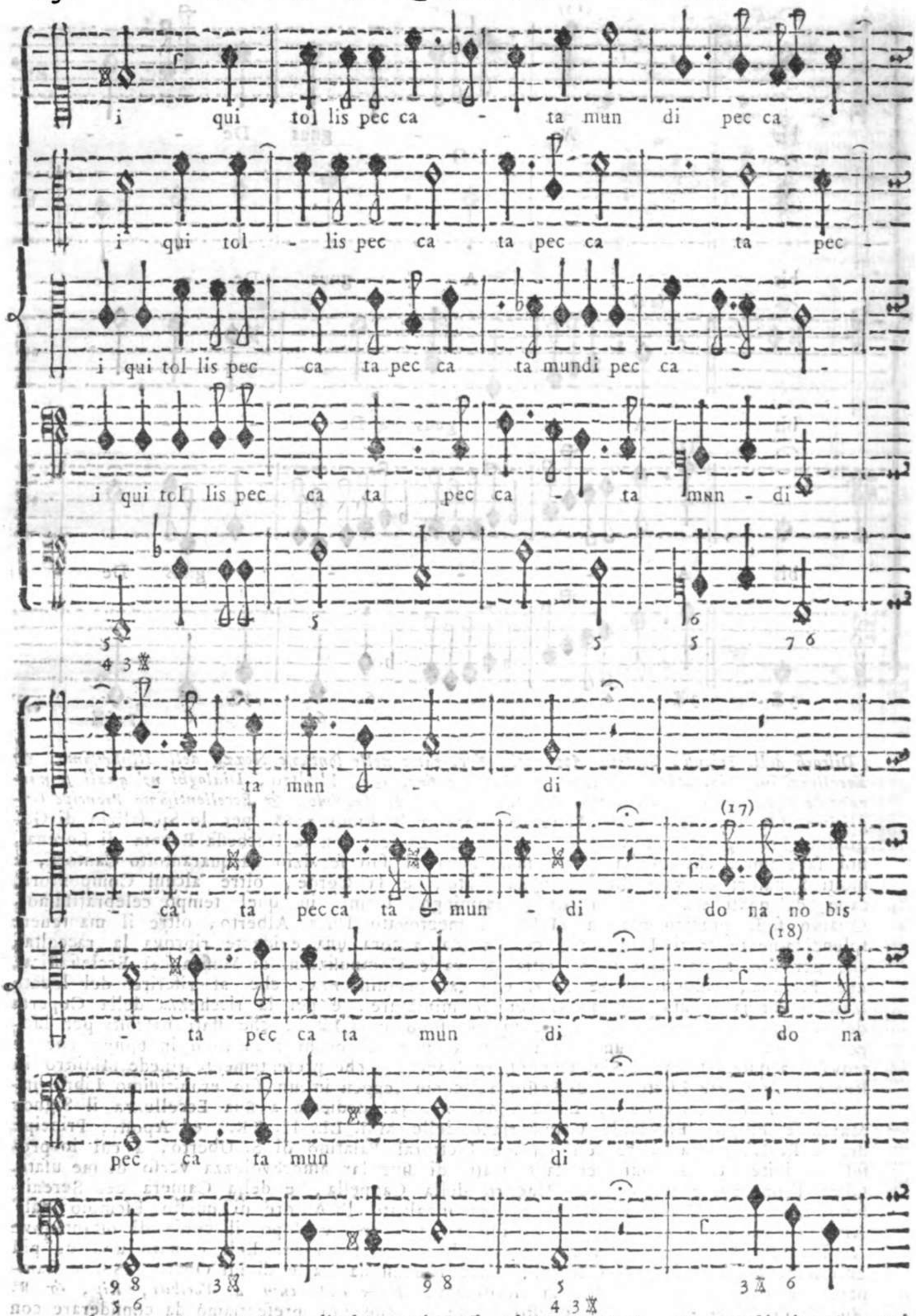


ſiaſi mai diſtinta la Corte di Baviera nel genio, e nel vanto d' avere al ſuo ſervizio i più eccellenti Profeſſori di Muſica, e ſingolarmente i più rinomati Compoſitori d' Europa. Per due relazioni pubblicate colle ſtampe da Maſſimo Trojano Napolitano, l' una intitolata

(*Diſ-*

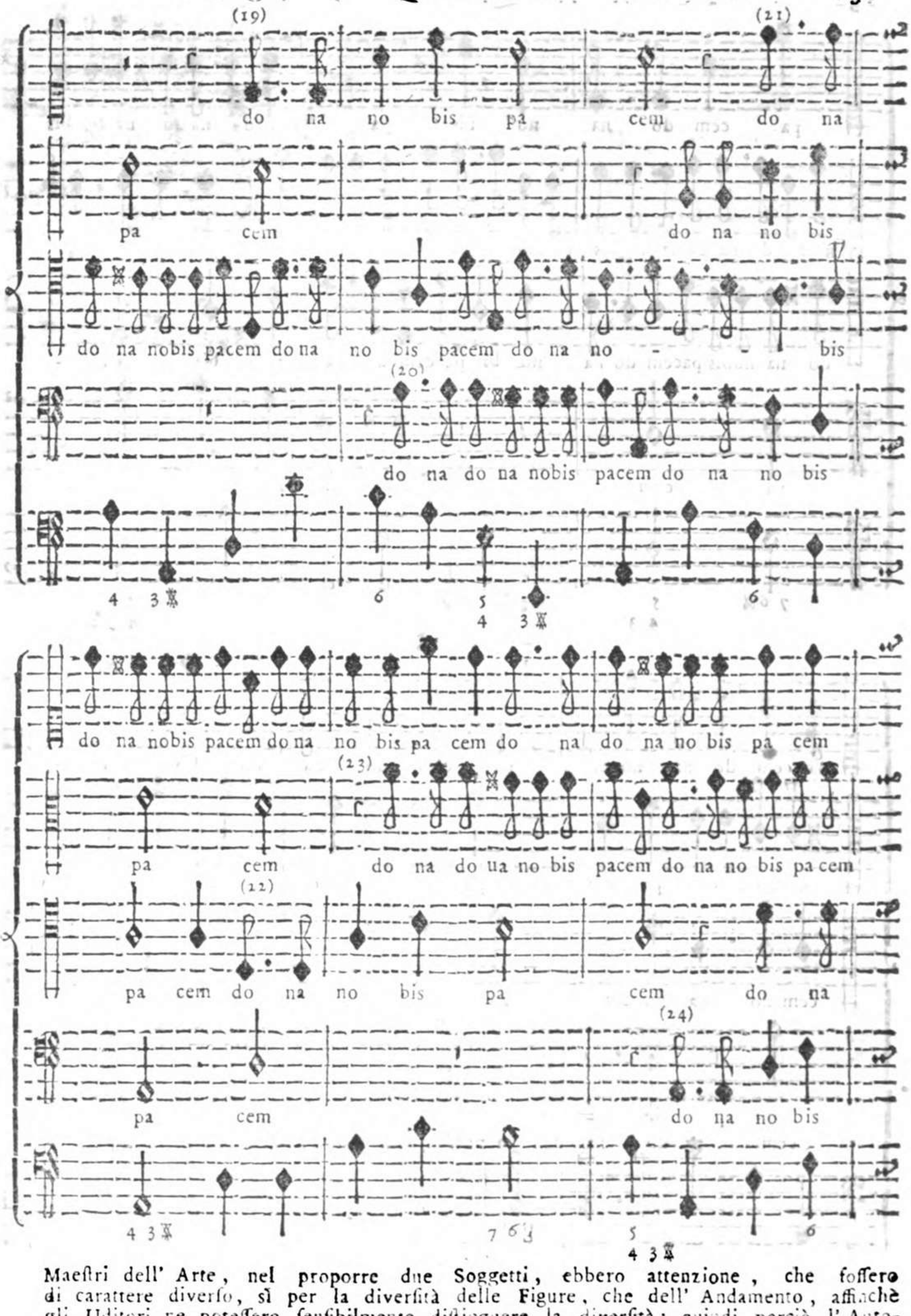


(*Discorsi delli Trionfi, Giostre, Apparati, &c. fatte nelle fontuose Nozze dell' Illustrissimo, & Eccellentissimo Sig. Duca Guglielmo di Baviera &c. &c.* L'altro, *Dialoghi ne' quali si narrano le cose più notabili fatte nelle Nozze dello Illustrissimo, & Eccellentissimo Prencipe Guglielmo VI. &c. &c.* delle Feste celebrate nell' Anno 1568. per lo Sposalizio di Guglielmo Primogenito di Alberto V. Duca di Baviera con la Duchessa Renata di Lorena, noi sappiamo, che quella Corte manteneva al suo servizio da quarantotto Cantori, e molti Sonatori di varj Strumenti da Fiato, e da Corde, oltre alcuni Compositori, capo de' quali era Orlando Lasso Fiamingo, Uomo in quel tempo celebratissimo. Quanto fosse portato per la Musica il mentovato Duca Alberto, oltre il mantenere splendidamente tanti Professori, ce ne dà ancora una evidente riprova la raccolta, che per suo comandamento fu fatta di varie Composizioni di Musica, sì Ecclesiastica, che Profana, ridotta in tre Libri con tal magnificenza, che al riferire del lodato Massimo Trojano uno di questi per le miniature, e per la ricchezza della Coperta del medesimo costava Scudi 3500. Questi sono quei Libri, che stati nascosti per lungo tempo, e chiusi in una Cassa, furono scoperti pochi anni sono in tempo che si trovava a quella Corte il Sig. Consigliere Bianconi, che presentemente risiede Ministro in Roma della Corte Elettorale di Saffonia, come leggesi in un suo eruditissimo Libro intitolato: *Lettere stampate in Lucca* 1763. *pag.* 52. dedicato a Sua Eccellenza il Signor Marchese Filippo Ercolani, Ciamberlano delle MM. LL. II. RR., ed Apost., Principe del S. R. I., e Cavaliere dell' Ordine Elettoral Palatino di S. Uberto, a cui io professo infinite obbligazioni per tanti tratti di singolar amorevolezza verso di me usati. Oltre l' onorevole impiego di Maestro della Cappella, e della Camera del Serenissimo Elettore di Baviera, venne ancora innalzato l' Autore di questo Esempio dall' Altezza Sua al decoroso Posto di suo Consigliere, e dopo il corso di ottantanove Anni chiuse gloriosamente i suoi giorni li 9. Marzo 1732. Egli è stato uno de' più eccellenti Maestri de' nostri tempi, come rilevasi da varie di lui Opere MSS. e stampate, e particolarmente da una intitolata: *Missa VII. cum* 4. *Vocibus, Rip, & W. Augusta Vindelicorum* 1710. In questo Esempio, che noi presentiamo da considerare con particolar attenzione ai Giovani Compositori, propone due Soggetti, uno nel Sopra-

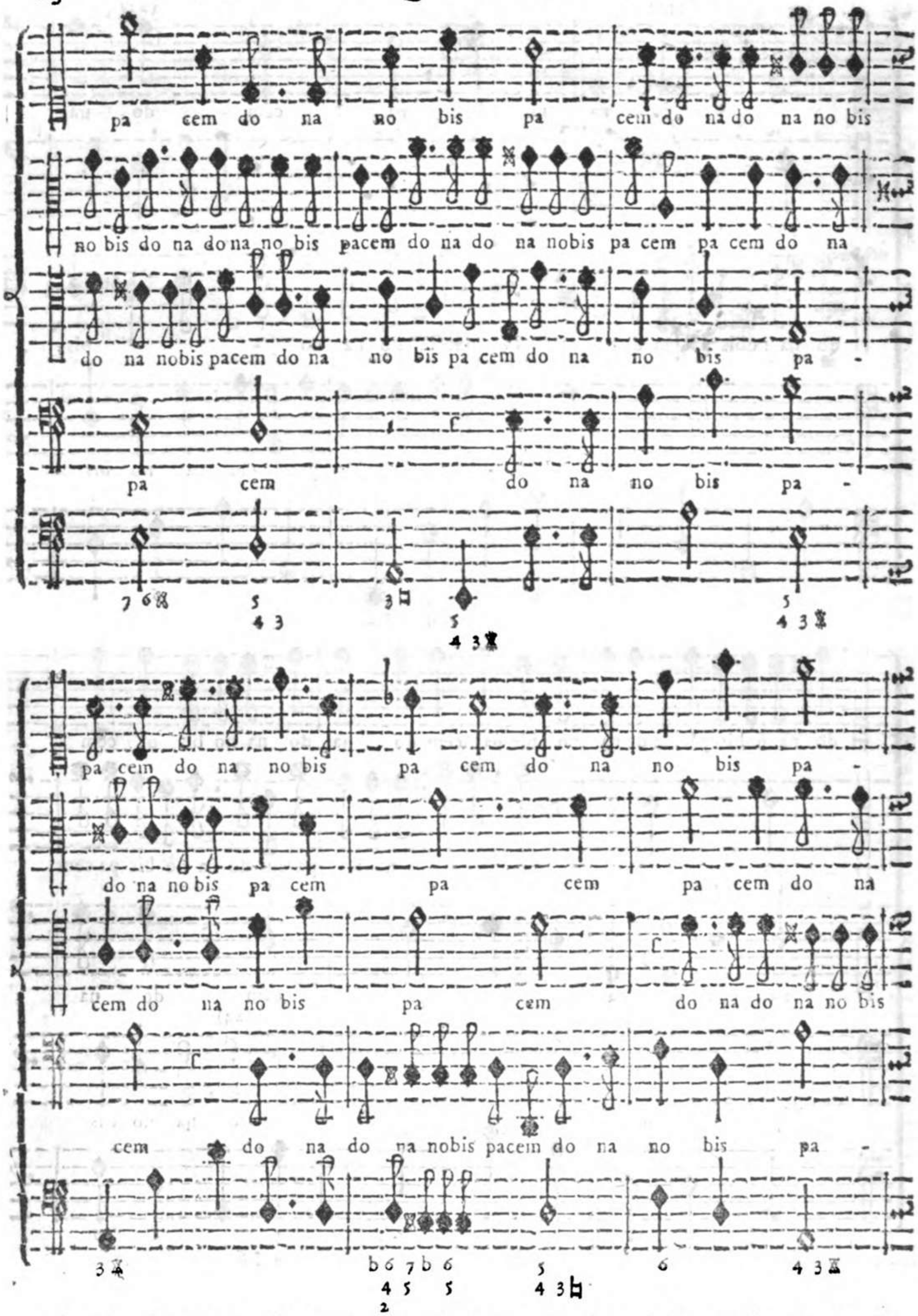


no segnato Num. (1), e l' altro nel Baſſo al Num. (2). Da queſti due Soggetti vedeſi oſſervato quanto ſi è notato alla pag. 48. 49. di queſta Seconda Parte, cioè, che i

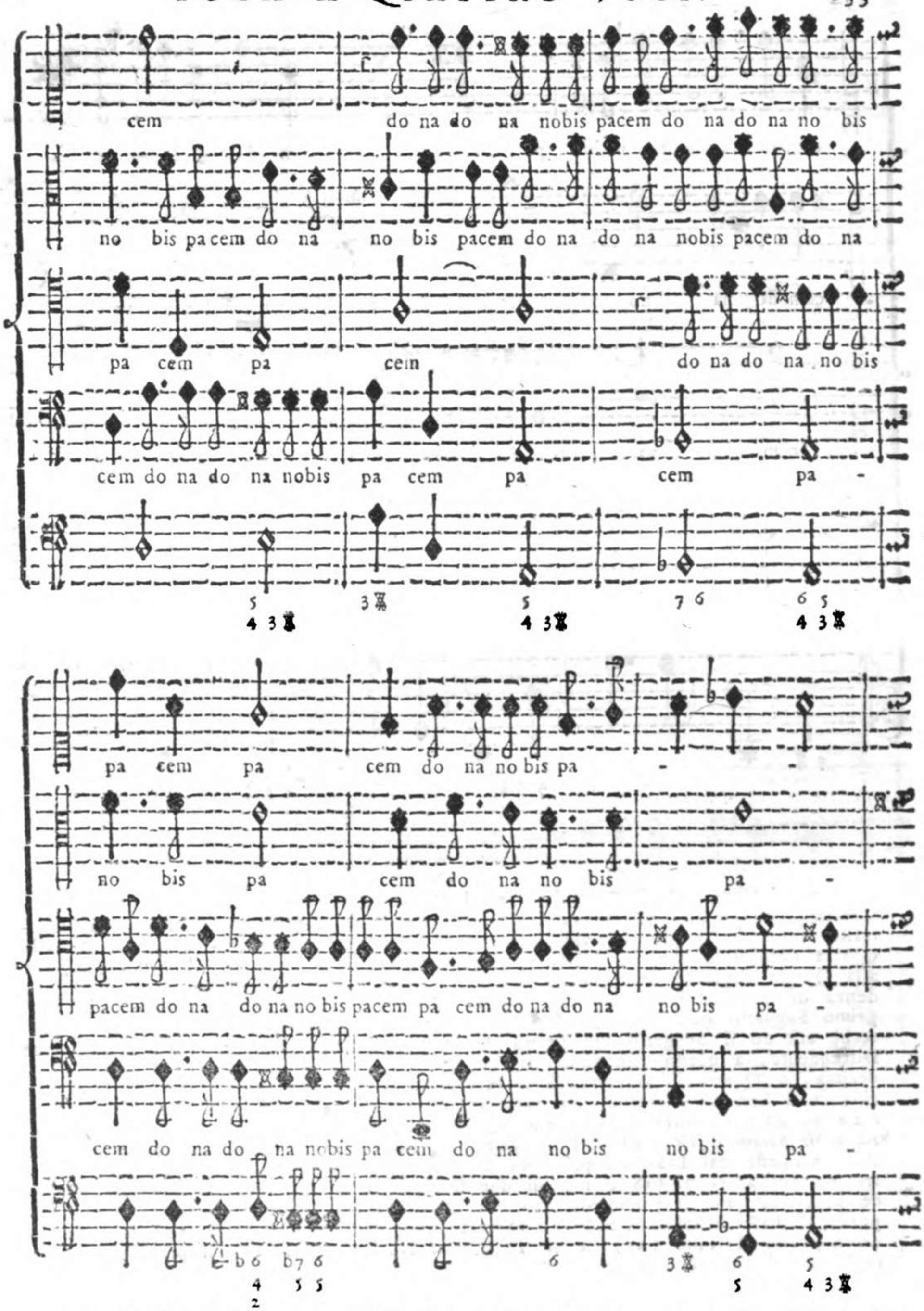
Mae-



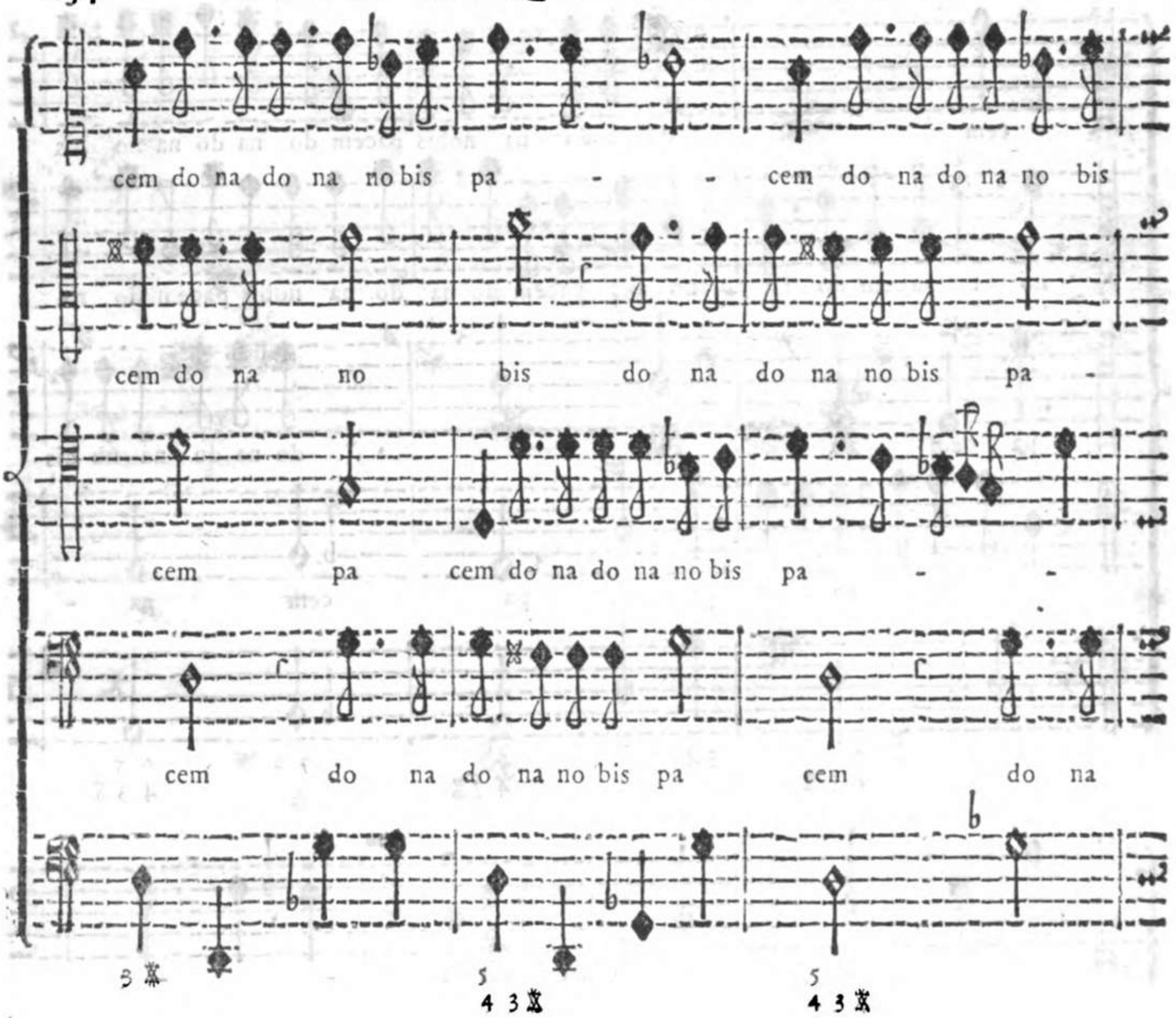
Maeſtri dell' Arte, nel proporre due Soggetti, ebbero attenzione, che foſſero di carattere diverſo, sì per la diverſità delle Figure, che dell' Andamento, affinchè gli Uditori ne poteſſero ſenſibilmente diſtinguere la diverſità; quindi perciò l'Autore ha formato il primo Soggetto, dopo la prima Semiminima puntata, di Crome,



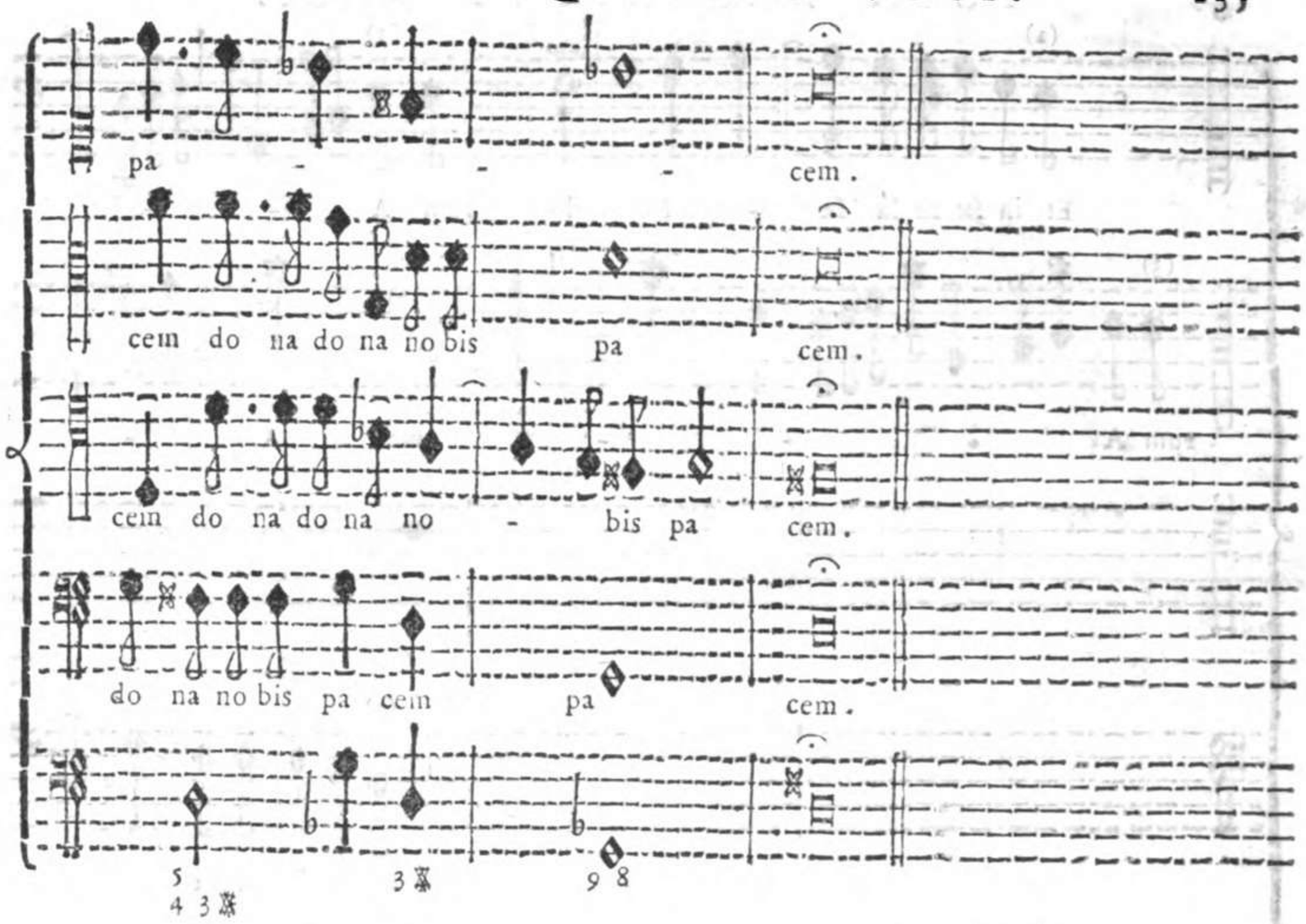
al quale riſpondono all' Ottava ſotto il Tenore al Num. (3), e alla Quarta ſotto il Contralto al Num. (4), dopo di che il Baſſo propone il ſecondo Soggetto di Figure



gure diverſe, e di maggior valore delle Figure del primo Soggetto. Al Num. (5), e (6) il Soprano, e il Baſſo propongono altri due piccoli Soggetti, ai quali riſpon-



pondono al Num. (7) il Contralto, e al Num. (8) il Tenore formando un piccolo Contrappunto doppio all' Ottava ſopra, e all' Ottava ſotto. Al Num. (9) il Contralto ſopra le parole *Miſerere* introduce un nuovo Soggetto, a cui riſponde alla Quarta ſotto il Tenore al Num. (10) all' Ottava ſotto il Baſſo al Num. (11), e alla Quinta ſopra il Soprano al Num. (12) conducendo le quattro Parti nella Cadenza di *A la mi re* Quinta del Tuono. Indi ſopra l' altro *Agnus Dei* ripiglia il primo Soggetto dell' *Agnus* il Baſſo al Num. (13), conducendolo al *Contrario*, ſtantechè eſſendo il Soggetto del primo *Agnus* aſcendente, queſto è al contrario, cioè Diſcendente; a queſto riſpondono il Tenore all' Uniſſono al Num. (14), e all' Undecima, o Quarta il Soprano al Num. (15). Di poi al Num. (16) il Contralto ripiglia il Secondo all' Undecima propoſto ſul principio dal Baſſo al Num. (2). Formata un' altra Cadenza Plagale alla Quinta del Tuono propone ſopra le parole *Dona nobis pacem* il Contralto un Soggetto al Num. (17), le di cui Note ſono le ſteſſe propoſte dal Baſſo ſul principio al Num. (2), e il Tenore ne propone un' altro diverſo al Num. (18), i quali due Soggetti ſono del Tuono; al primo riſponde al Num. (19) il primo Soprano alla Quarta ſopra, e al ſecondo Soggetto riſponde il Baſſo al Num. (20) alla Quarta ſotto; poſcia il Soprano ripiglia il ſecondo Soggetto al Num. (21), e il Tenore al Num. (22) ripiglia il primo Soggetto; così pure il Contralto al Num. (23) ripiglia il ſecondo Soggetto, e il Baſſo al Num. (24) ripiglia il primo Soggetto. Con queſti due Soggetti vengano a formarſi varj Contrappunti doppj condotti artificioſamente dall' Autore ſino al fine, i quali aſſieme con lo ſtretto del Soggetto propoſto dal Tenore al Num. (18) attentamente conſiderati dal Giovane Compoſitore potranno ſervirli d' un lume molto ſingolare per teſſere le Fughe con varj Soggetti.



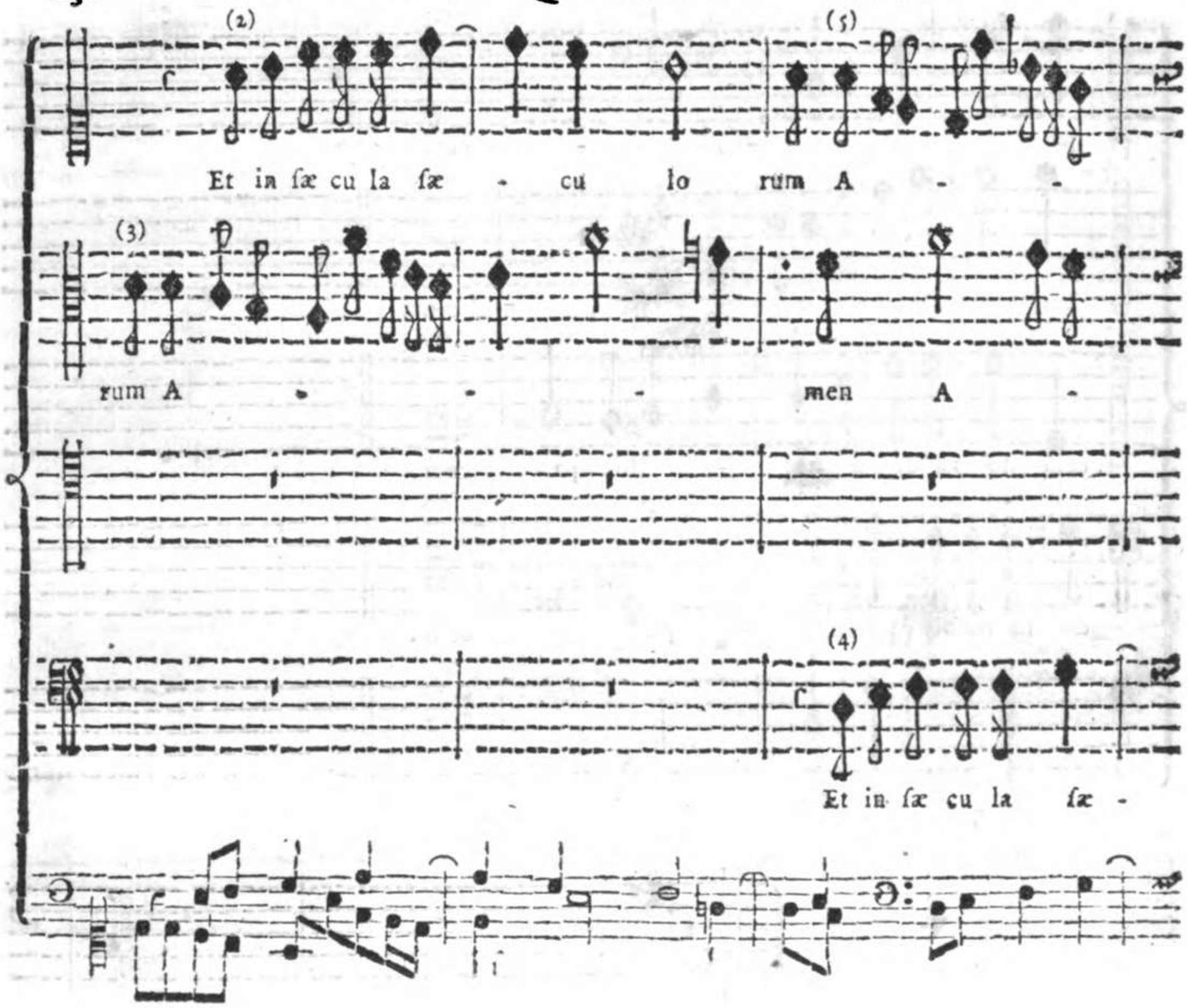
Esempio XI.

Del P. Angelo Predieri del Terz' Ordine di S. Francesco.

Estratto dal Dixit a 4. Concertato con Strumenti.

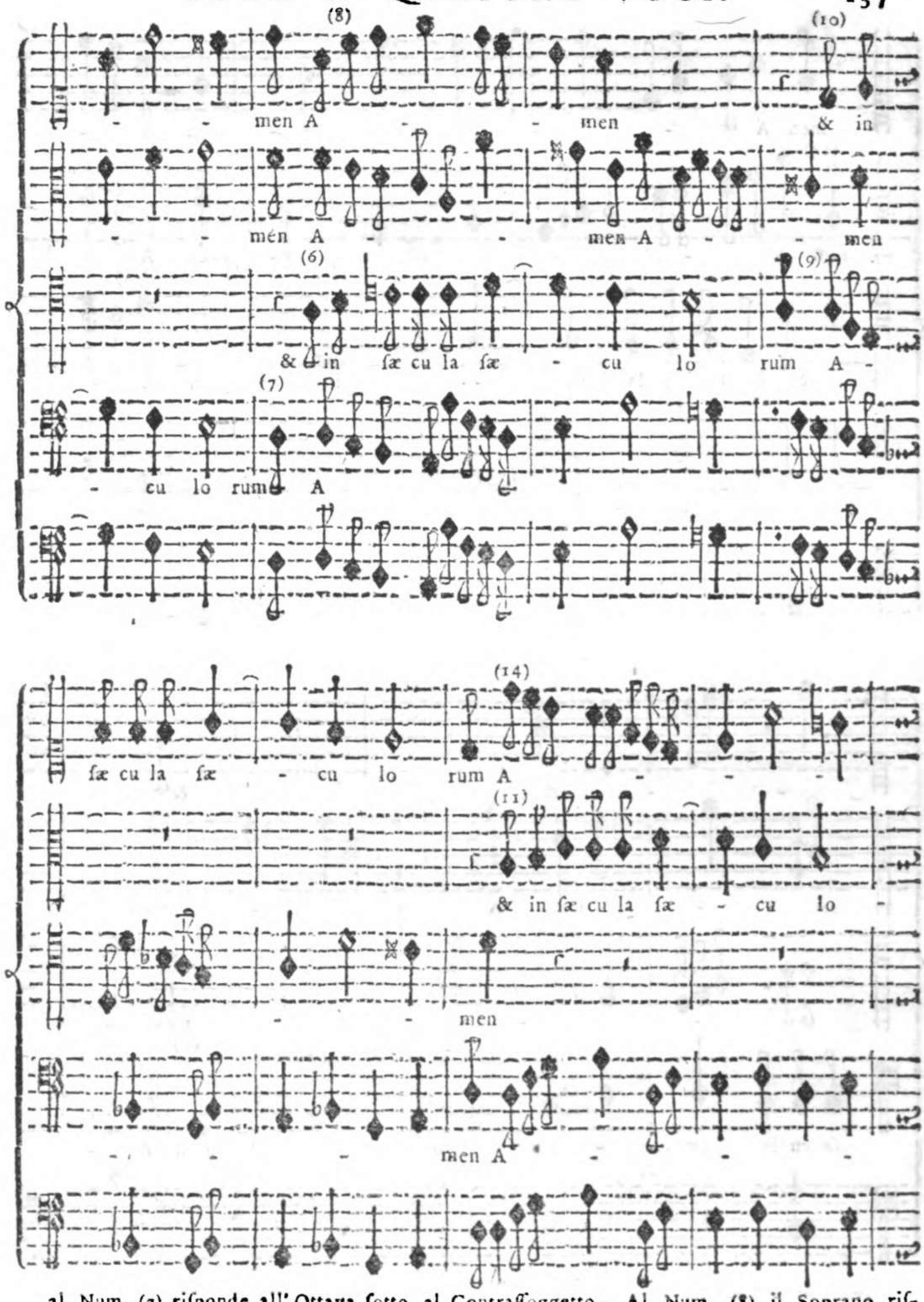
Questo Religioso molto esemplare, e fornito di tutte quelle ragguardevoli doti, che formano il carattere d'un vero Ecclesiastico Regolare, fu l'Autore di questo Esempio, a cui io debbo moltissimo per essere stato il mio primo Maestro. Nacque egli in Bologna nel Gennajo dell'Anno 1655., e s'applicò alla Musica sotto la disciplina di Camillo Cevenini Maestro

di

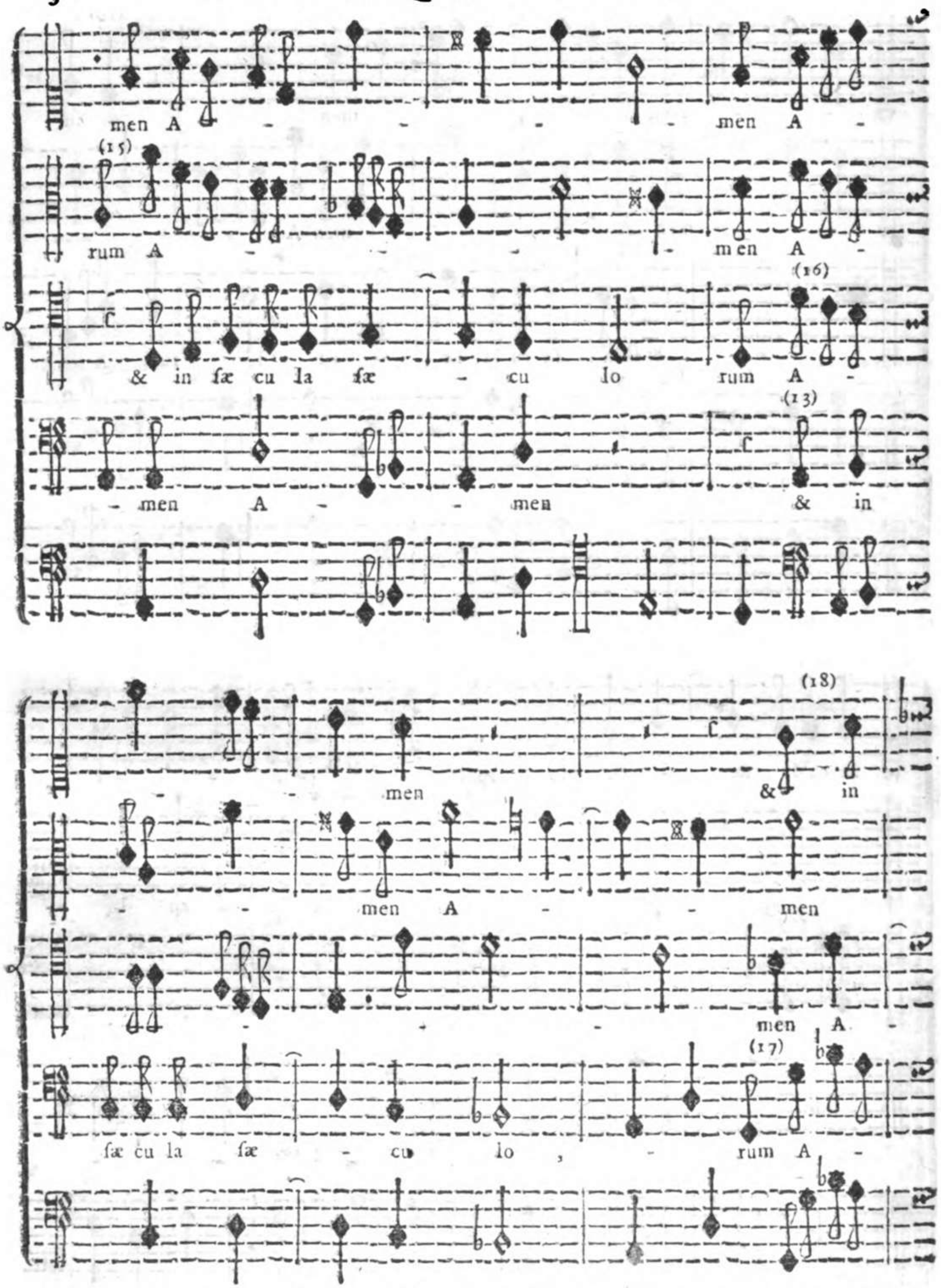


di Cappella della Metropolitana di S. Pietro, Accademico Filomuſo, e di D. Agoſtino Filipucci Maeſtro di Cappella de' RR. Canonici Lateranenſi nella loro Chieſa di S. Gioanni in Monte, e uno dei Fondatori dell' Accademia de' Filarmonici, nella quale fu aggregato l' Autore di queſto Eſempio nell' Anno 1671. Veſtì l' Abito Religioſo del Terz' Ordine nel 1672., e ſi reſe eccellente nel Canto, nel Suono dell' Organo, e nell' Arte del Contrappunto, ma ſopra tutto fu dotato dalla natura d' una rara comunicativa, la quale accompagnata da un poſſeſſo grande dei Fondamentali Principj, e Regole lo reſe un celebre Maeſtro nell' inſegnare le accennate Parti della Muſica, come lo hanno dimoſtrato tanti di lui Diſcepoli, che ſono riuſciti Uomini valoroſi, ſpecialmente nel Suono dell' Organo, non tanto in una legittima Intavolatura, quanto nell' Accompagnamento, della qual' Arte Bologna anche a' giorni noſtri ne gode i pregievoli frutti. Morì queſto Religioſo in età d' Anni 76. nel 1731. Da queſta Fuga ſi rileva quanto l' Autore foſſe eccellente nel condurre una Fuga con tutta l' eſattezza delle Regole dell' Arte, e con tutta la naturalezza, chiarezza, e metodo. In eſſa vien propoſto dal Contralto al Num. (1) un Soggetto, al quale riſponde al Num. (2) il Soprano alla Quinta ſopra; e ſiccome la Propoſta non oltrepaſſa la Quarta del Tuono, e il Soprano colla Riſpoſta paſſa dalla Quinta all' Ottava formando una Quarta compoſta; quindi è, che la Fuga, eſſendo compoſta di due Quarte, che ſono *D. G.*, e *A D.*, viene ad eſſere Fuga Reale, e non già del Tuono. Al Num. (3) il Contralto propone un Contraſſoggetto, il quale dalla Fondamentale diſcende alla Quinta, e nel mentre che il Baſſo al Num. (4) riſponde al primo Soggetto all' Ottava ſotto, il Soprano al Num. (3) riſponde al Contraſſoggetto diſcendendo dalla Quinta alla Fondamentale, perciò ne viene, che il Contraſſoggetto forma una Fuga del Tuono, e dall' unione del primo Soggetto ſe ne forma una Fuga miſta di Reale, e del Tuono. Al Num. (6) il Tenore riſponde alla Quarta ſotto al primo Soggetto, il Baſſo

al

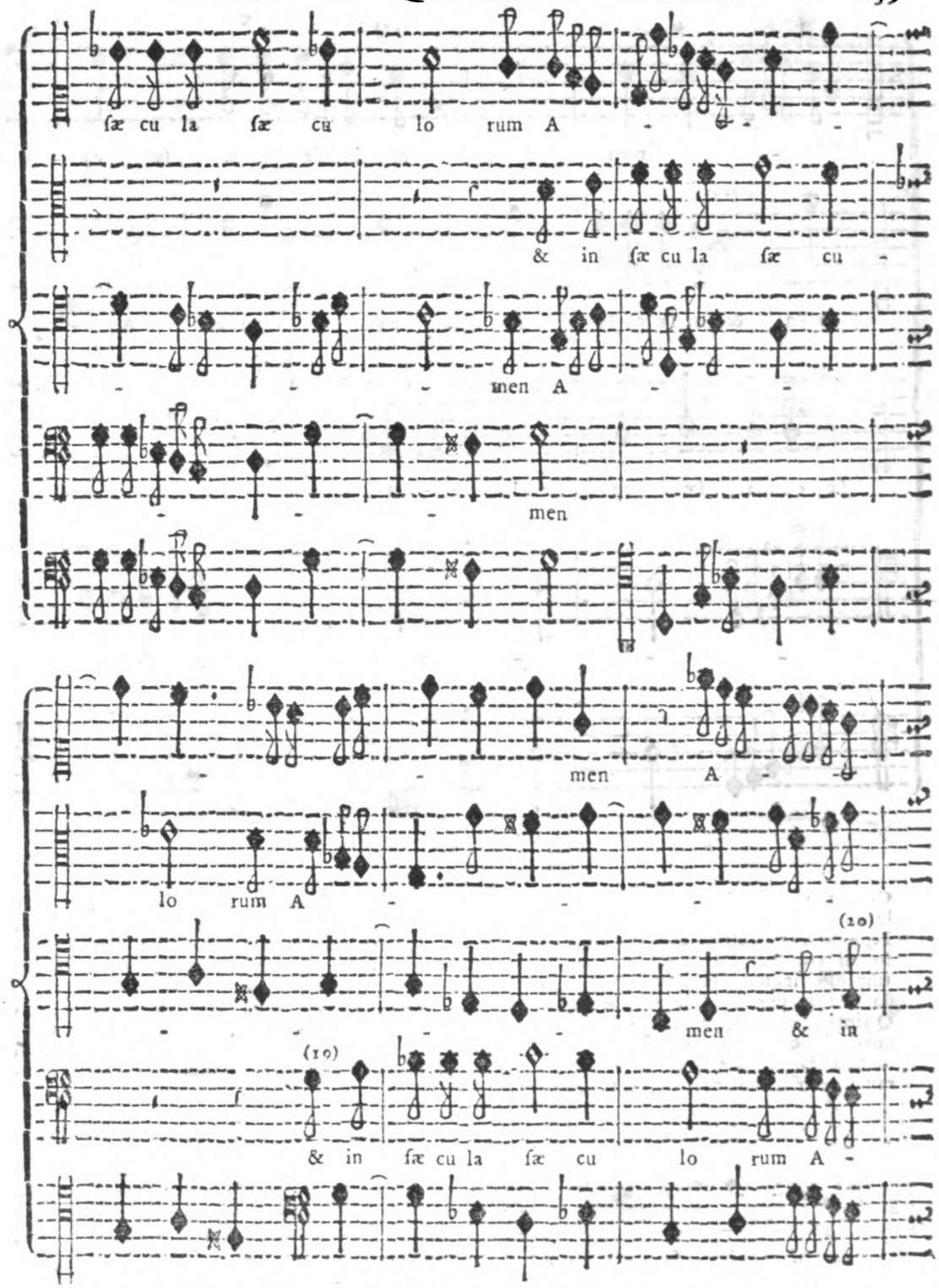


al Num. (7) risponde all' Ottava sotto al Contrassoggetto. Al Num. (8) il Soprano risponde per *Moto contrario* al Contrassoggetto, e al Num. (9) il Tenore risponde al Contrassoggetto alla Quarta sotto, nel mentre che il Soprano al Num. (10) ripiglia il primo Soggetto mutando la Corda, e in questo modo viene a rovesciare il primo Soggetto.

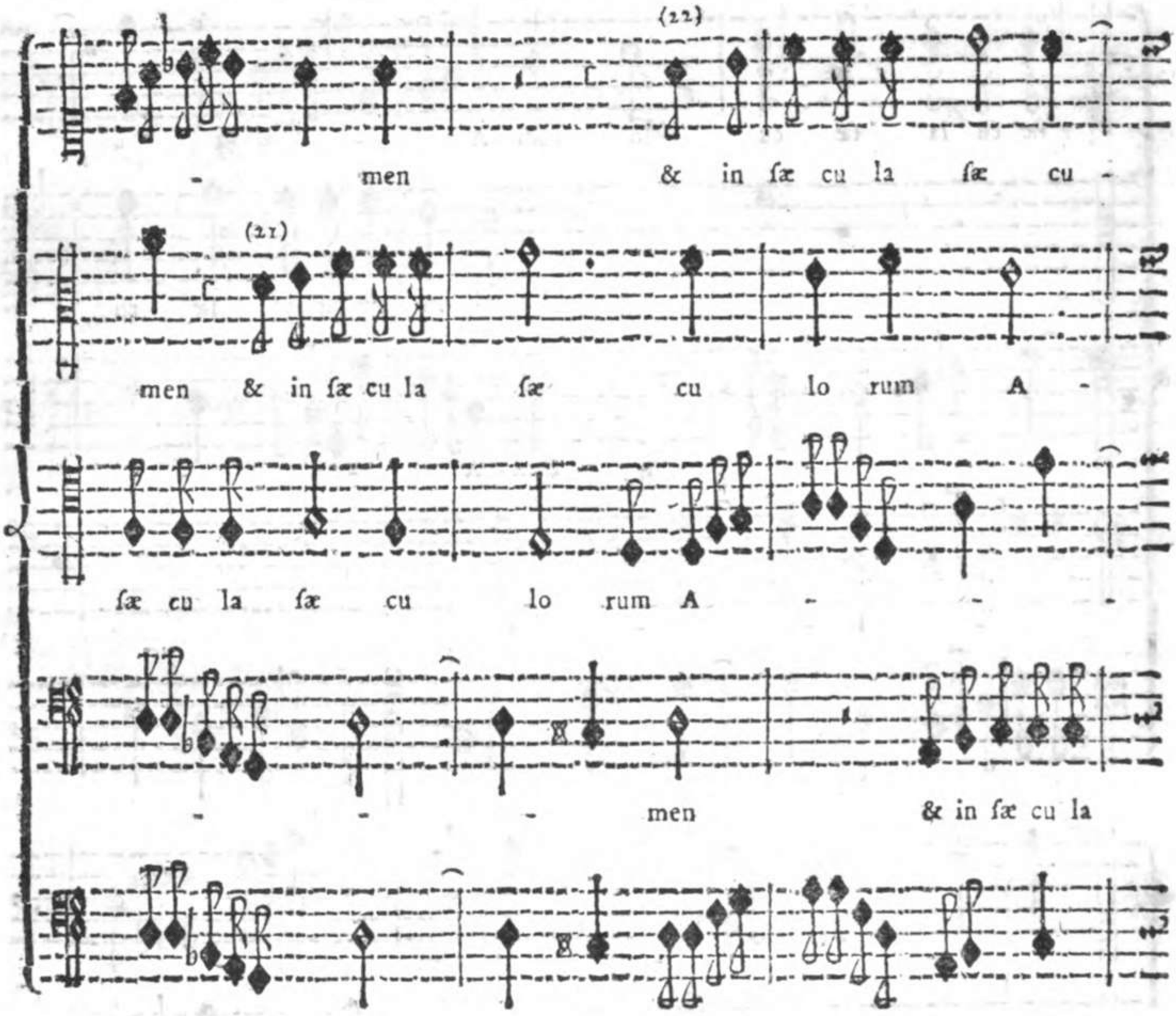


getto, e così pure il Contralto al Num. (11), il Tenore al Num. (12), e il Baſſo roveſciano il primo Soggetto. Vien pur anche roveſciato il ſecondo Soggetto dal Soprano al Num. (14), dal Contralto al Num (15), dal Tenore al Num. (16), e d' imitazione dal Baſſo al Num. (17). Al Num. (18) il Soprano ripiglia il primo

Sog-



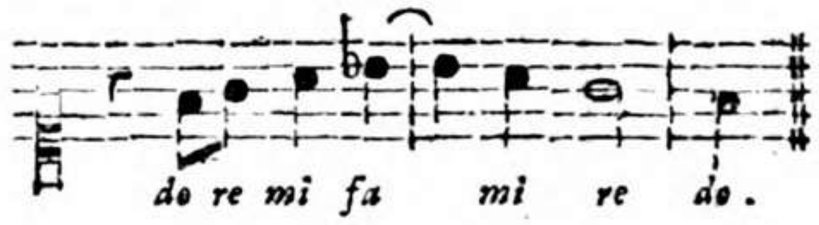
Soggetto in *G ſol re ut* Quarta del Tuono Fondamentale. L' iſteſſo vien praticato dal Baſſo al Num. (19), e tanto il primo Soggetto, che il Contraſſoggetto vengono condotti relativamente alla Quarta del Tuono, ſin tanto che giunto alli Numeri (20, e (21) il Tenore, e il Contralto formano lo Stretto del primo Soggetto.



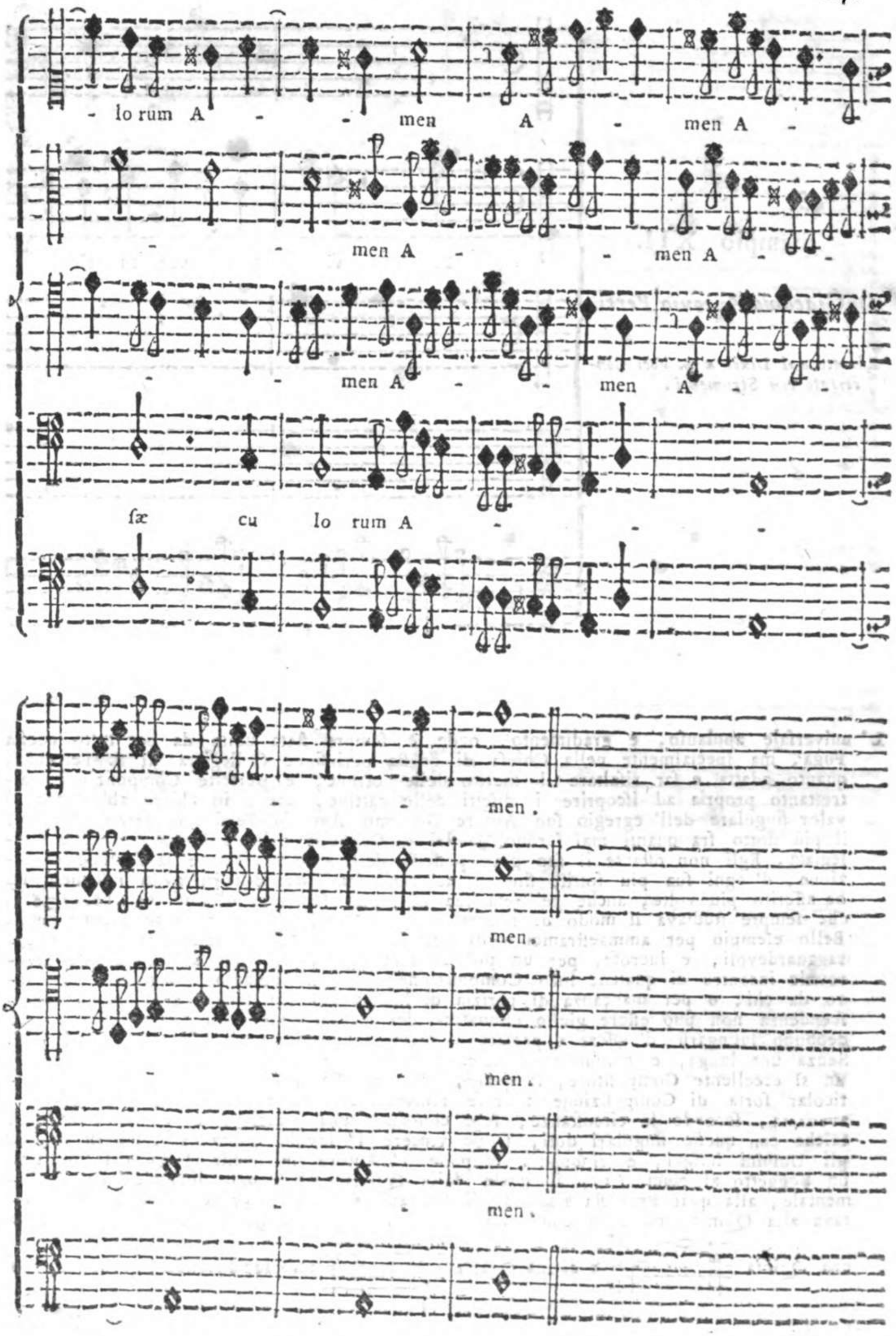
Così pure alli Numeri (22), e (23), il Soprano, e il Baſſo; e poſcia al Num. (24) le quattro Parti aſſieme formano lo Stretto del Contraſſoggetto, alcune ſecondo la Propoſta, ed altre al Contrario, talchè nel mentre che il Baſſo ſoſtiene per il corſo di tre Battute la Corda della Cadenza Finale, le altre tre Parti formano un' artifizioſo ineſto del Contraſſoggetto. E' d' avvertirſi, che l' Autore ha condotta queſta Fuga per le ſole Corde principali del Tuono, che ſono la Fondamentale, la Quinta, e la Quarta, tralaſciando quelle della Terza, e della Seſta, perchè (a tenore di quanto ſi è eſpoſto nella Prefazione) il Soggetto paſſando a tali Corde, ſi mutarebbe dall' eſſere di Reale, o del Tuono, all' eſſere d' Imitazione, come chiaramente rilevaſi dai ſeguenti Eſempj:

Corda del Tuono.

Terza del Tuono.



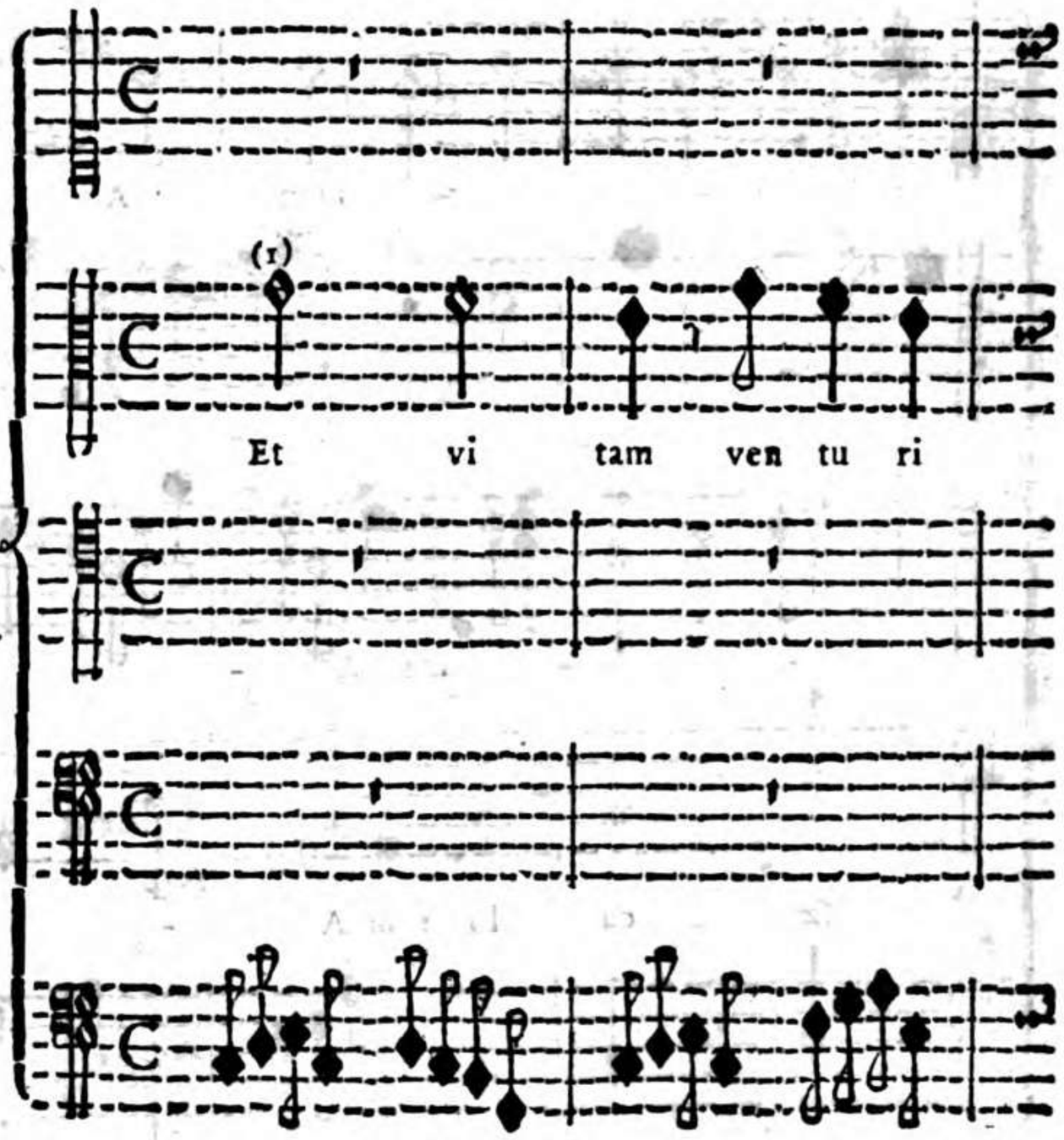
La chiarezza, la naturalezza, la ben ordinata diſpoſizione del Soggetto, e Contraſſoggetto di queſta Fuga, quanto eſaltano il merito dell' Autore, altrettanto mover debbono i Giovani Compoſitori ad approfittarſi di quei vantaggioſi lumi, che loro ſomminiſtra queſta rara, ed eccellente Compoſizione.

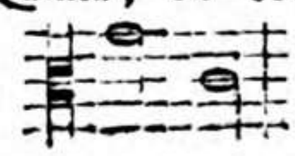

- lo rum A - - men A - men A -
- - men A - - men A - -
- - men A - - men A - -
fæ cu lo rum A - - -
men .
men .
men .
men .

Esempio XII.

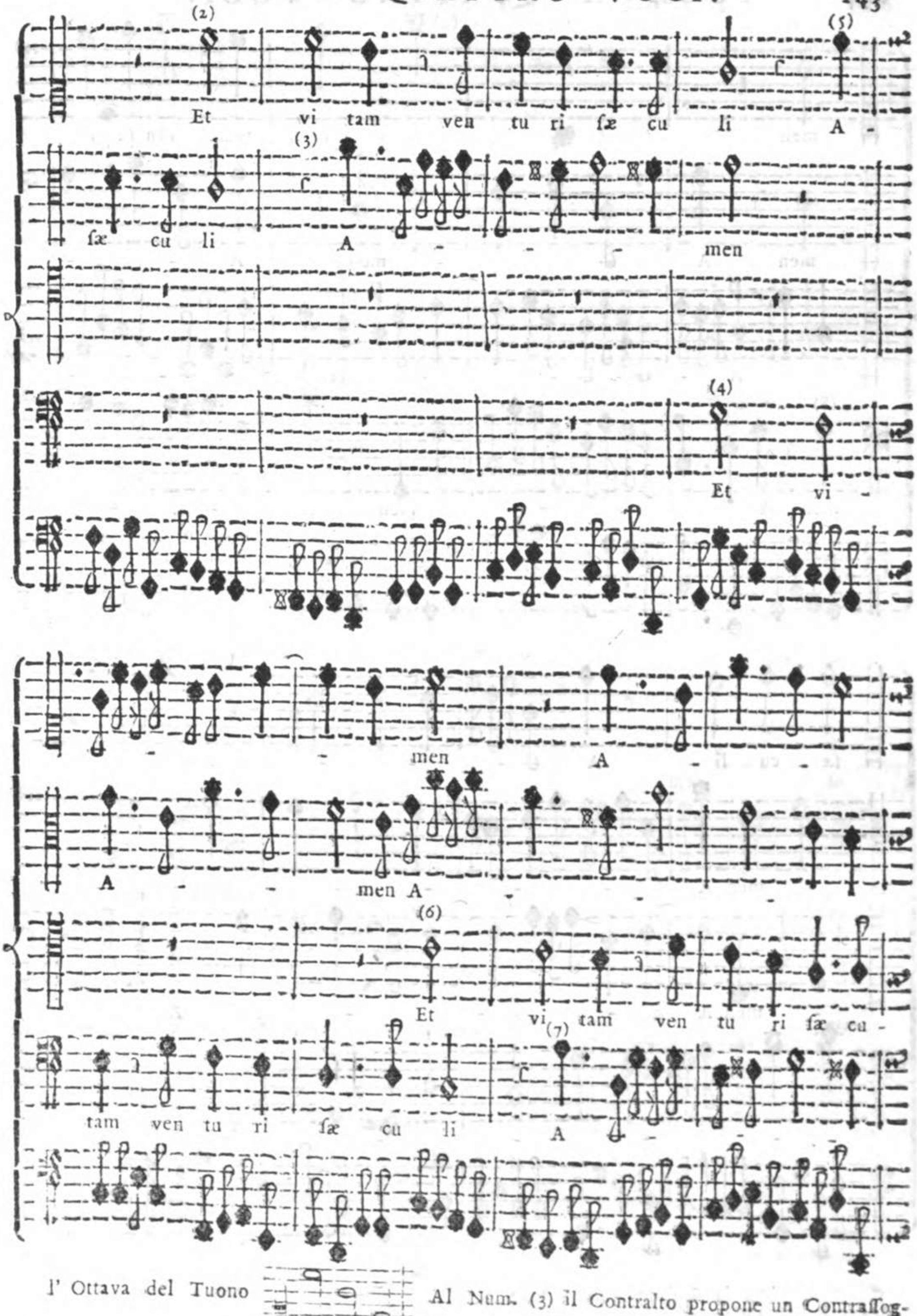
Di Giacomo Antonio Perti.

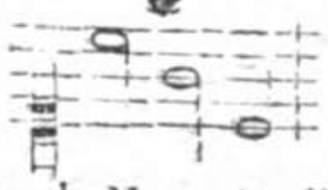
Estratto dal Dixit a 4. Voci Concertato con Strumenti.



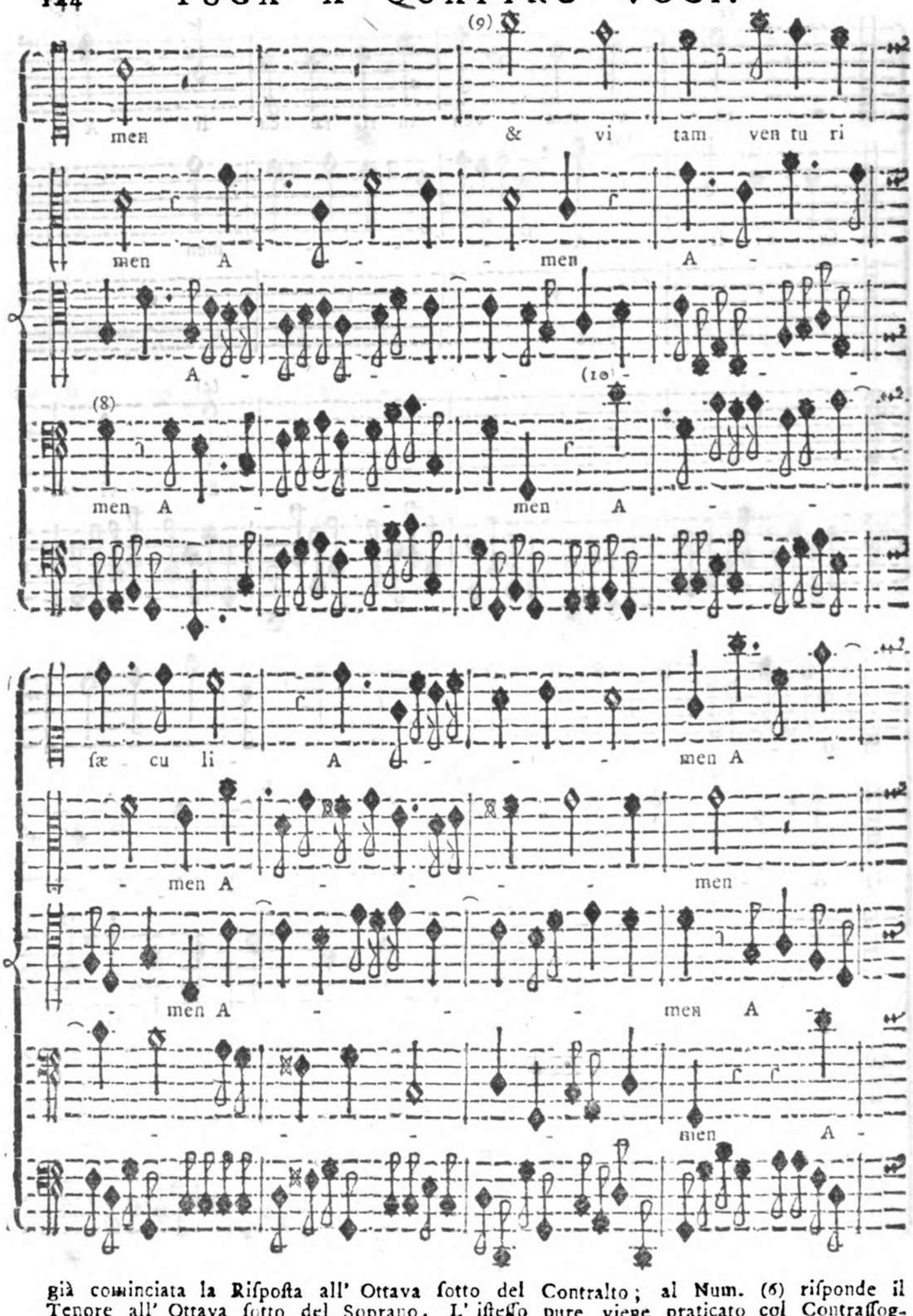
L' universale applauso, e gradimento, onde è sempre stata udita da per tutto questa Fuga, ma specialmente nella Chiesa di questa perinsigne Collegiata di S. Petronio, quanto adatta e far risaltare il merito delle ottime, e perfette Composizioni, altrettanto propria ad iscoprire i difetti delle cattive, mette in chiaro abbastanza il valor singolare dell' egregio suo Autore Giacomo Antonio Perti mio terzo Maestro, il più dotto fra quanti mai furono Maestri di Cappella della suddetta Perinsigne Collegiata. Egli non ostante il suo gran possesso dell' Arte Musica, e la sublime cognizione, d' ogni sua più sottile finezza ne' varj famigliari discorsi avuti insieme, mi ha asserito più volte, anche nell' età sua decrepita (essendo d' anni 95. nel 1756.), che sempre studiava il modo di rendersi più abile a servire esattamente la sua Chiesa. Bello esempio per ammaestramento di quei Giovani, che aspirando alle Cappelle più ragguardevoli, e lucrose, per un po' di fuoco giovanile, per un' accidentale favorevole incontro di qualche loro Composizione; per un' applauso lusinghiero fatto loro da chi, o per mancanza di perizia di Musica, o per troppa appassionata condiscendenza non può essere giusto estimatore del merito delle loro Composizioni, non debbono lusingarsi d' essere a portata di servire con decoro le mentovate Cappelle. Senza una lunga, e consumata esperienza non si giunge alla perfezione cui giunse un sì eccellente Compositore, il quale, (cosa rarissima) in ogni stile, in ogni particolar sorta di Composizione si rese sempre celebre, e anche nella sua età più avanzata, secondo le circostanze, fece conoscere una vivacità, e gusto particolare, talche con queste singolari doti, seppe vincere l' invidia solita a suscitarsi contro gli Uomini insigni, e rinomati. Propone l' Autore in questa Fuga nel Contralto un Soggetto al Num. (1), il quale dalla Quinta del Tuono discende alla Fondamentale, alla qual Proposta risponde il Soprano al Num. (2) discendendo dall' Ottava alla Quinta, ed ecco come viene a formarsi una Fuga del Tuono composta di una Quinta  e di una Quarta ambidue discendenti, e che formano

l' Ot-



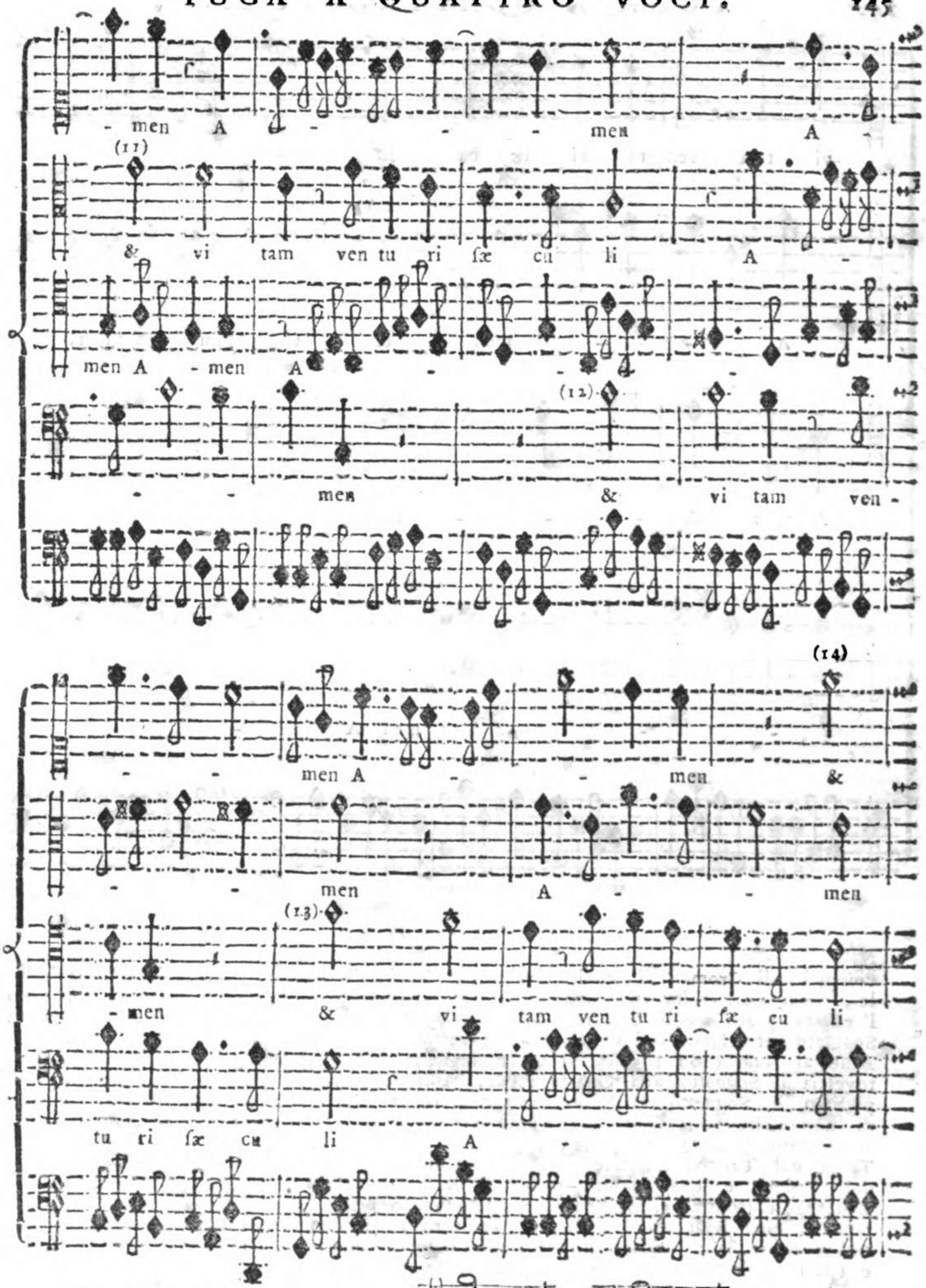
l' Ottava del Tuono  Al Num. (3) il Contralto propone un Contraſſoggetto, a cui riſponde al Num. (5) il Soprano, nel mentre che il Baſſo al Num. (4) la

già



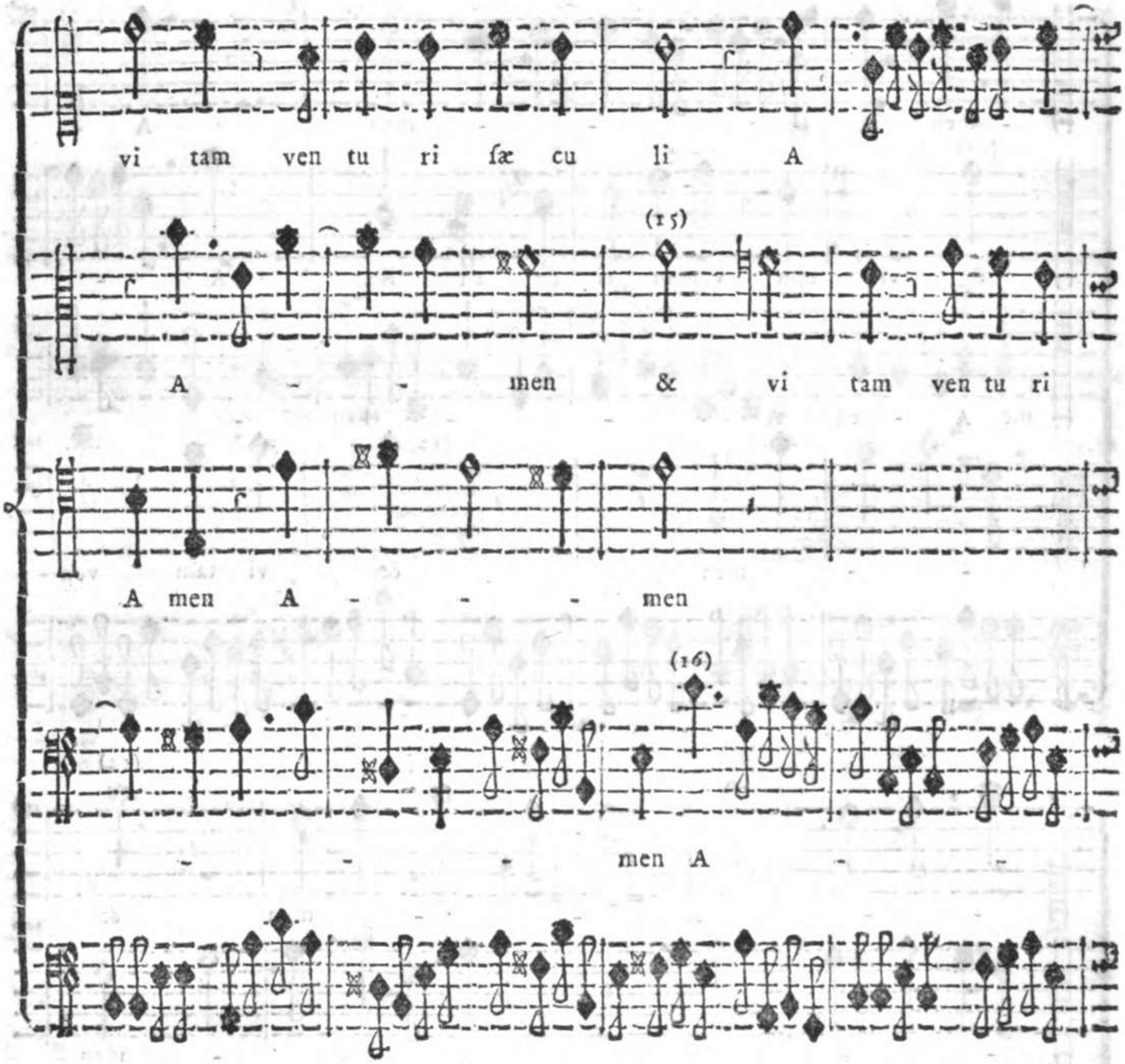
già cominciata la Riſpoſta all' Ottava ſotto del Contralto; al Num. (6) riſponde il Tenore all' Ottava ſotto del Soprano. L' iſteſſo pure viene praticato col Contraſſoggetto dal Baſſo al Num. (7), e dal Tenore al Num. (8). E' d' avvertirſi, che queſto Contraſſoggetto forma una Fuga Reale, non già del Tuono, perchè è compoſta

di



di due Quinte discendenti, che sono e E' quasi un Seco-

lo, che alcuna volta nelle Fughe i Compositori hanno introdotto il Basso continuo com-



composto di Crome, il quale ſoſtiene le Parti, il che produce un' effetto mirabile, ogni qual volta ſia compoſto da Maeſtro perito, il quale procura più toſto l' effetto grato negli Uditori, che il rigore delle Regole dell' Arte. Ripiglia il Soggetto al Num. (9) il Soprano roveſciando la Fuga alla Quinta ſopra, e il Baſſo al Num (10) roveſcia il Contraſſoggetto alla Quarta ſopra, e al Num. (12) roveſcia il Soggetto alla Quarta ſopra. Antecedentemente però il Contralto ha ripigliato il Soggetto al Num. (11) nell' iſteſſa Corda, in cui fu propoſto, a fine di non eſcire fuori delle ſue Corde proprie. Al Num. (13) il Tenore roveſcia il Soggetto alla Quinta ſopra; poſcia il Soprano fa un' entrata al Num. (14) alla Terza del Tuono, la quale conduce la Compoſizione al Tuono di *A la mi re* Seſta del Tuono, e quaſi ſubito paſſa all' *E la mi* Terza del Tuono, in cui, fatta la Cadenza il Contralto, ripiglia il Soggetto nella Corda di *G ſol re ut* al Num. (15), con il qual Soggetto ſi conduce, e ritorna al Tuono principale di *C ſol fa ut*; così pure il Baſſo ripigliando il Contraſſoggetto al Num. (16), e al Num. (17), e (18) il Baſſo, e il Soprano ambidue formano lo Stretto del Soggetto, nel mentre che le altre due Parti, prima da ſe, e poſcia unite con le altre due vanno ripigliando il Contraſſoggetto ſino al fine della Fuga. Non manchi il Giovane Compoſitore di notare tutte le reppliche del Contraſſoggetto, ora Reali, ed ora d' Imitazione ſparſe in tutta la Fuga, e rifletta, che queſte formano il più bel pregio di queſta Compoſizione, producono negli Uditori un' effetto mirabile, e moſtrano ad evidenza ſino a qual grado di eccellenza foſſe giunto l' Autore.

men A - - - men

ſæ cu li A - - men A - men

& vi tam ven tu ri ſæ cu li A -

(17)

- men & vi -

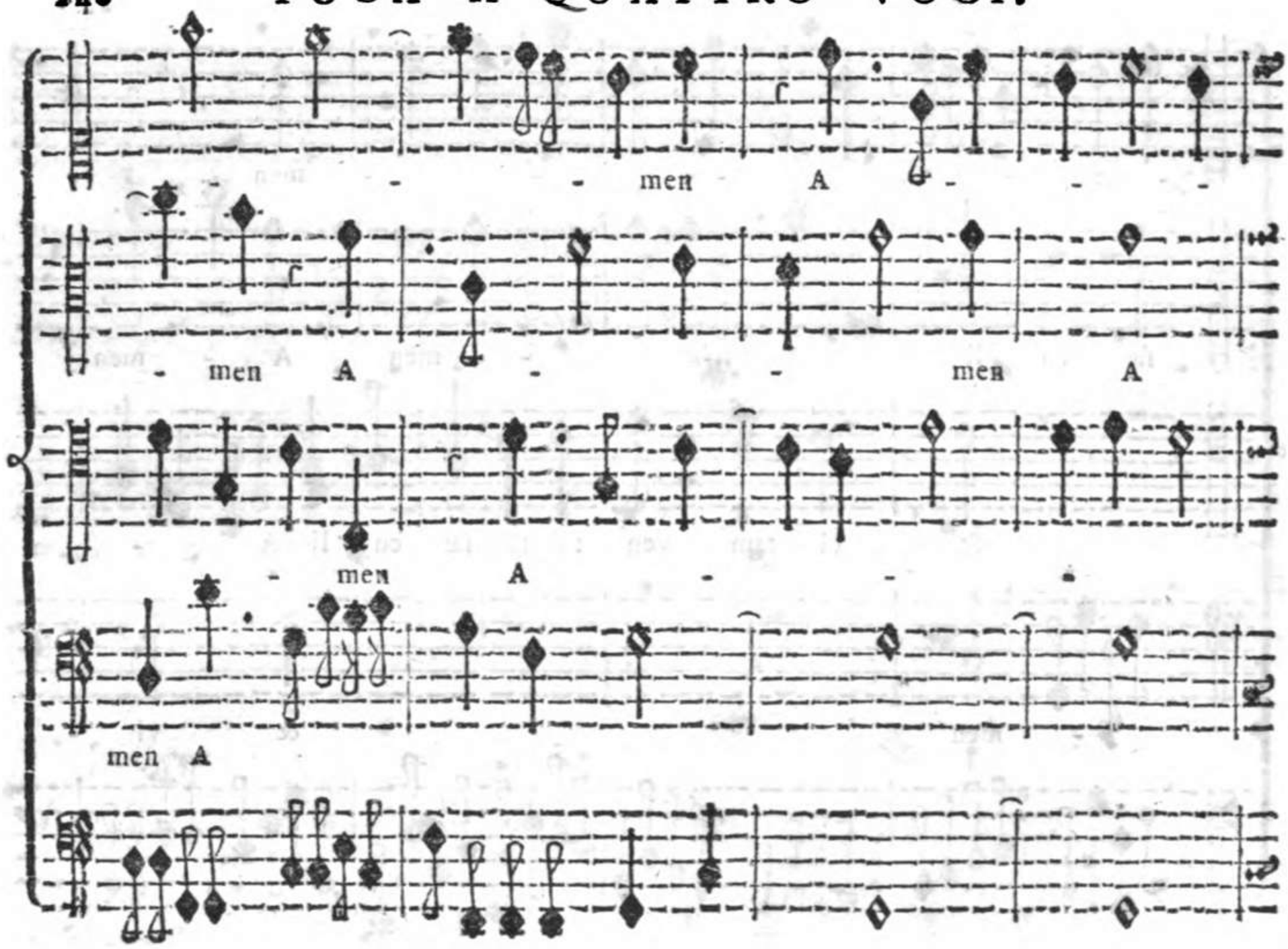
(18)

& vi tam ven tu ri ſæ cu li A - -

A - - - - -

men A

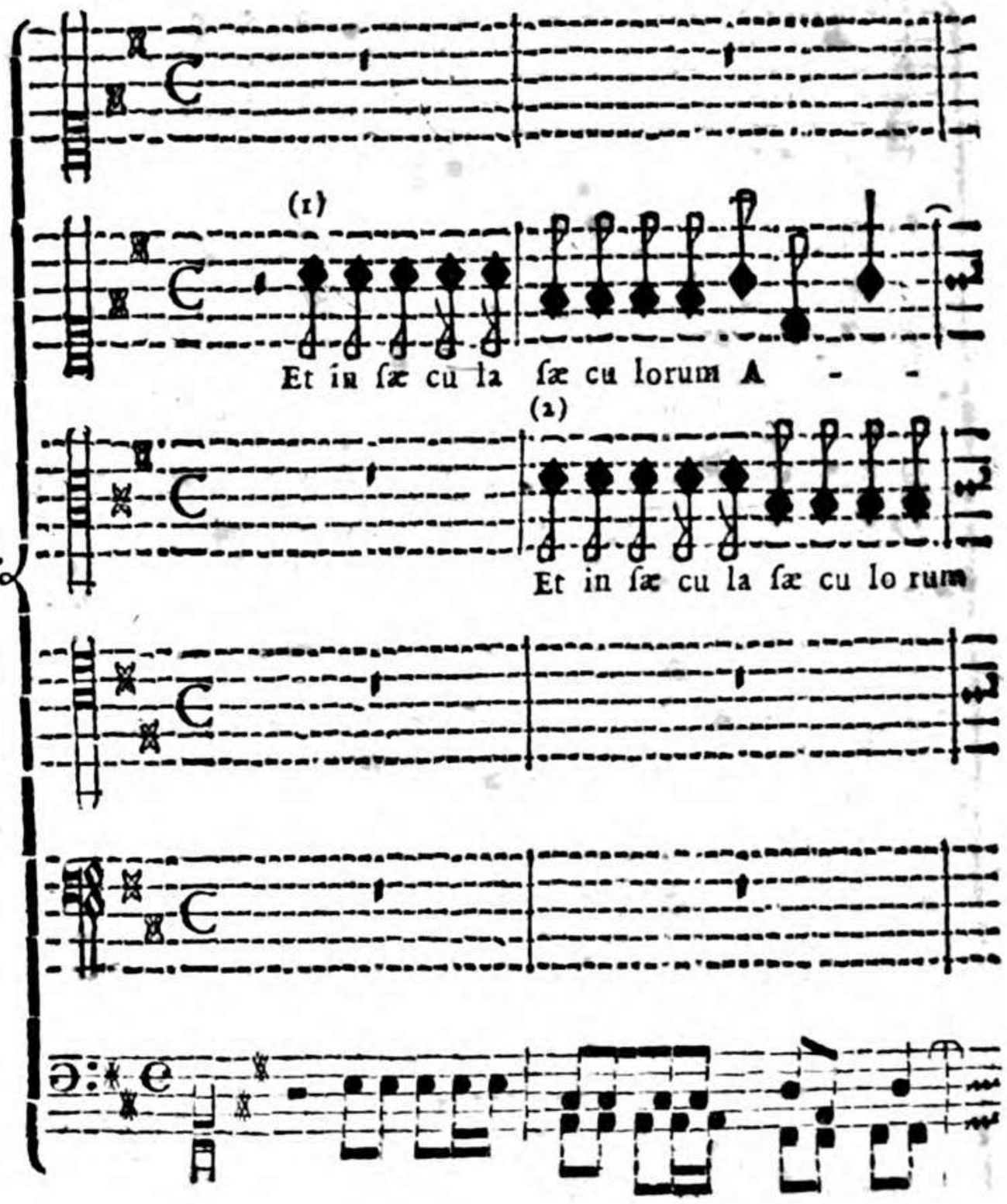
tam ven tu ri ſæ cu li A - - -


men A
men A
men A
men A
men A
men.
men.
men.
men.

Eſempio I.

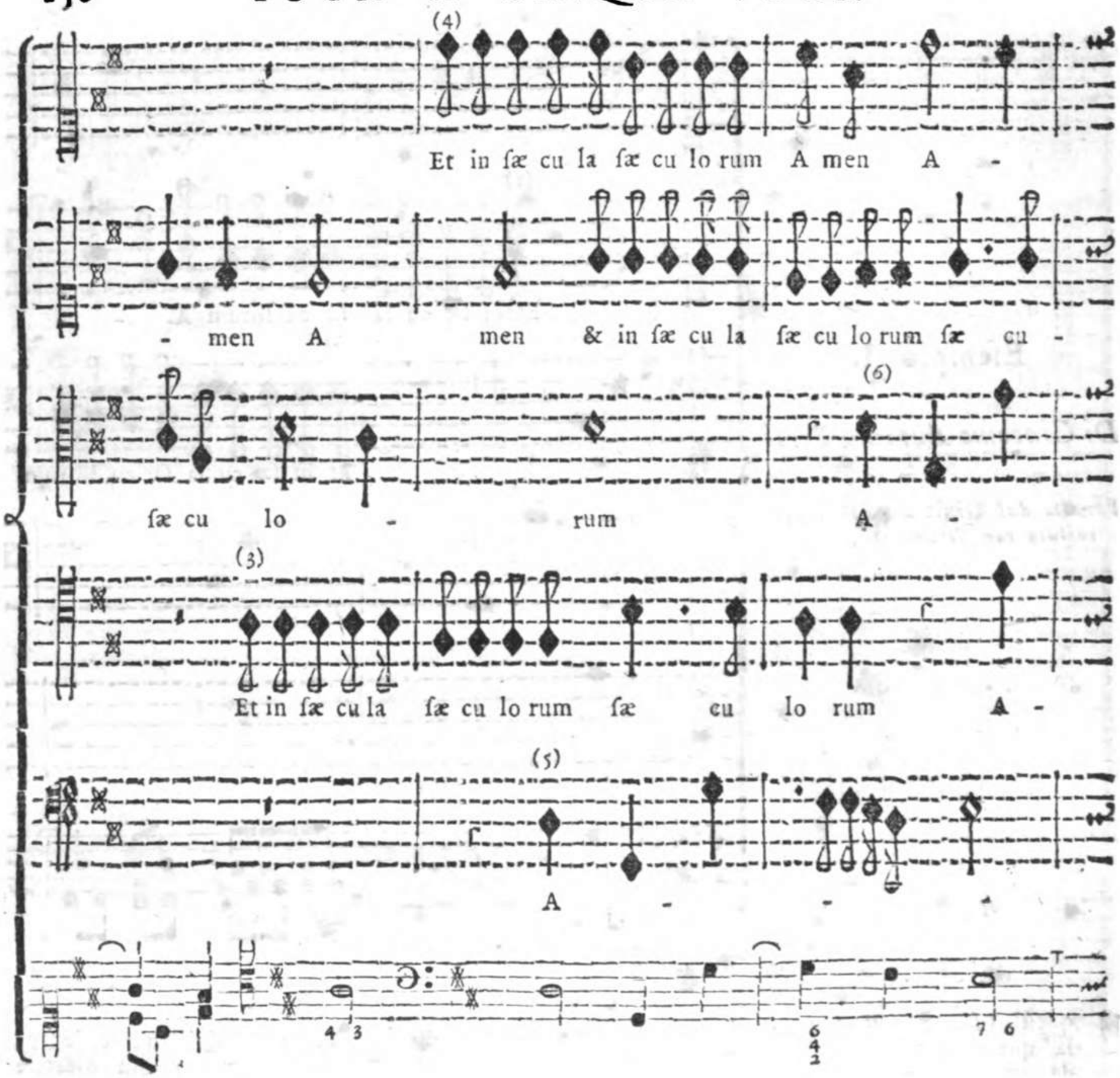
Di Giacomo Antonio Perti.

Eſtratto dal Dixit *a 5. Voci Concertato con Strumenti.*

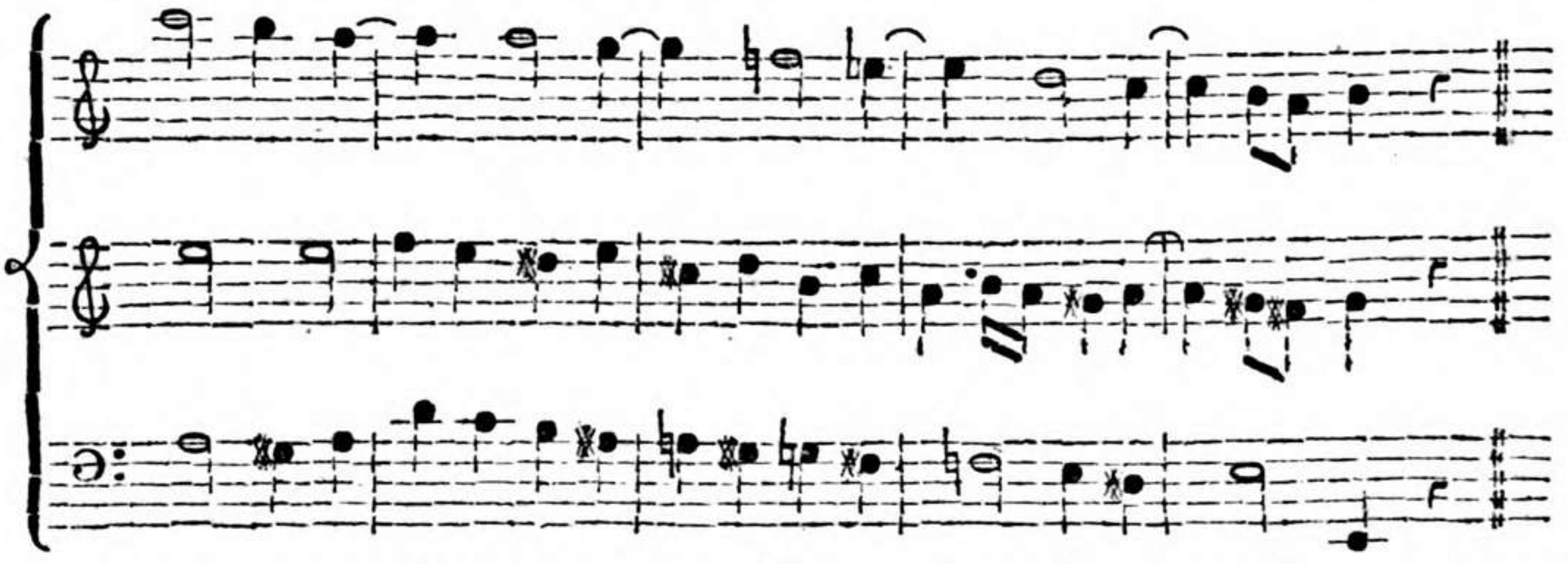


In queſt' Eſempio l' Autore ci propone una Fuga di Stile differente dall' antecedente, la quale, oltre l' eſſere a cinque Voci, ſorta di Contrappunto molto più difficile da condurſi per ragione della Quinta Parte aggiunta, inchiude un' Artificio, che merita d' eſſere notato dal Giovane Compoſitore. Propone al Num. (1) il ſecondo Soprano un Soggetto alla Quinta del Tuono, al quale riſponde al Num. (2) il Contralto nella Fondamentale. Riſponde pure alla Quinta il Tenore al Num. (3), e all' Ottava il Soprano al Num. (4). Il Baſſo al Num. (5), che preſentemente fa le veci della quinta Parte, propone un nuovo Soggetto nella Corda Fondamentale del Tuono, che viene ad ineſtarſi col primo Soggetto. A queſto nuovo Soggetto riſponde all' Ottava ſopra il Contralto al Num. (6), e alla Quinta del Tuono il primo Soprano al Num. (7), e nell' iſteſſa Corda il ſecondo Soprano al Num. (8). Deve avvertire il Giovane Compoſitore, come in queſta Riſpoſta del ſecondo Soprano naſce un' eccezione della Regola, la quale c' inſegna, che immediatamente dopo la Diſſonanza debba ſuccedere diſcendendo la Conſonanza più proſſima. Nel preſente caſo la Quarta riſolve in Quinta falſa, e queſta in un' altra Quarta, ſicchè vengono ad incontrarſi tre Diſſonanze (ſupponendo che la Quarta, che è per ſe ſteſſa Conſonanza, preſentemente ſia Diſſonanza), il che, benchè di raro, trovaſi ciò non oſtante da' Maeſtri ragguardevoli praticato. E' fondato queſto ſu la dottrina del Zarlino, che ſi è riferita alla pag. xxviii. della Prima Parte di queſto Eſemplare, la quale dice: *La Quarta Sincopata, dopo la quale ſegua ſenza alcun mezzo la Semidiapente, o Quinta falſa &c.* Succede queſto in occaſione, che venga formata la Legatura dalla Parte grave del Baſſo, la quale richiedendo, come ſi diſſe nel citato luogo, gli Accompagnamenti di Seconda, di Quarta, e di Seſta, ne viene, che reſtando ferma la Quarta nel mentre, che riſolve il Baſſo diſcendendo di Semituono, viene a riſolver in Quinta falſa; in oltre reſtando ferma queſta Quinta falſa, e ritornando ad aſcendere il Baſſo, incontraſi un' altra Diſſonanza, che è Quarta. In due

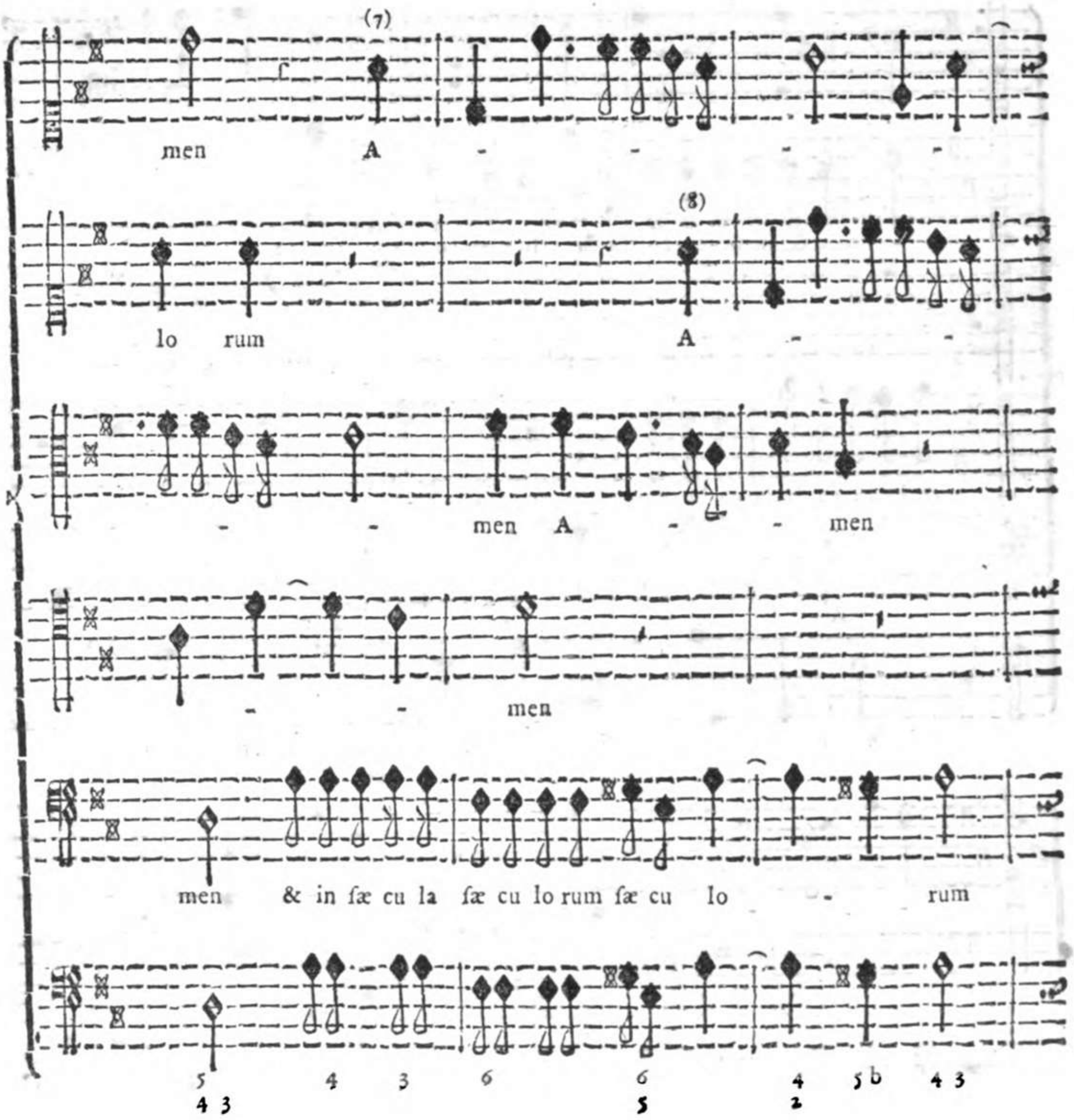
modi



modi diverſi accadano queſte Diſſonanze, le due prime ſi formano dalla Legatura del Baſſo, e la terza Diſſonanza dalla Legatura della Parte Superiore. A' giorni noſtri di frequente vengono praticate queſte tre Diſſonanze, anzi alcuna volta incontraſi un ſeguito di Settime, e di Quinte falſe, come ci dimoſtra l' Eſempio ſeguente:



Proſeguiſce il noſtro Autore la Fuga, con introdurvi nuovi Artificj diſponendo in vari modi



modi i due propoſti Soggetti, avendo ſempre in mira, non ſolo la condotta preſcritta dall' Arte, ma ſopra tutto il buon compiacimento degli Uditori. Potrebbe recare ammirazione la Cadenza, che s' incontra in *E la mi* Seconda del Tuono, ma a ben riflettere non v' è da condannarſi tale licenza, perchè eſſendo già introdotta la Corda di *A la mi re* per il corſo di quattro Battute avanti, queſta tal Cadenza alla Seconda non rieſce diſpiacevole all' Udito, e in oltre poi ancora l' iſteſſo Soggetto glie l' accorda. L' iſteſſo poſſiam dire di quello, che viene dopo tal Cadenza, ſtanteche proſeguiſce nella ſopraccennata Corda di *A la mi re* per lo corſo di due Battute. Al Num. (10) incomincia a introdurre lo Stretto dei due Soggetti, e nel proſeguimento va ſempre più ſtringendoli fino al fine della Fuga, talche viene forzato l' Uditore a confeſſare, che di più far non poteva l' Autore per captivarſi l' univerſale aggradimento, avendo ſfaggito tutti quegli ſforzi dell' Arte, che quanto d' ammirazione riſcuotono dai Profeſſori, altrettanto rendono oſcure, e diſagradevoli le Compoſizioni.

men A

- men & in fæ cu la fæ cu lo rum fæ cu lo rum

A

& in fæ cu la fæ cu lo rum fæ cu lo - rum

A - - men

4 3 6 7 6 7 6 5b

4 2

- - men A -

& in fæ cu la fæ cu lo rum fæ cu -

- - men & in fæ cu la fæ cu lo rum fæ cu lo -

& in fæ cu la fæ cu lo rum fæ cu lo rum A -

A

4 3 6 7 6

4 2

men A - - -

lo rum A -

rum A - - - -

- men A - - men

men & in fæ cu la fæ cu lo rum fæ cu lo - rum

4 3 6 6 5 6 4 6 3
5 6

(10) 2

& in fæ cu la fæ cu lo rum A -

- - men & in fæ cu la fæ cu lorum fæcu lo -

- - men A

A - - men

fæ cu lo rum

7 6 7 6

men & in ſæ cu la

- rum ſæ cu lo rum A - -

- men A - - men A men

A - - -

& in ſæ cu la ſæ cu lo rum ſæ cu lo -

7 6 4 3 4 3 5 2

ſæ cu lo rum ſæ cu lo rum A - men

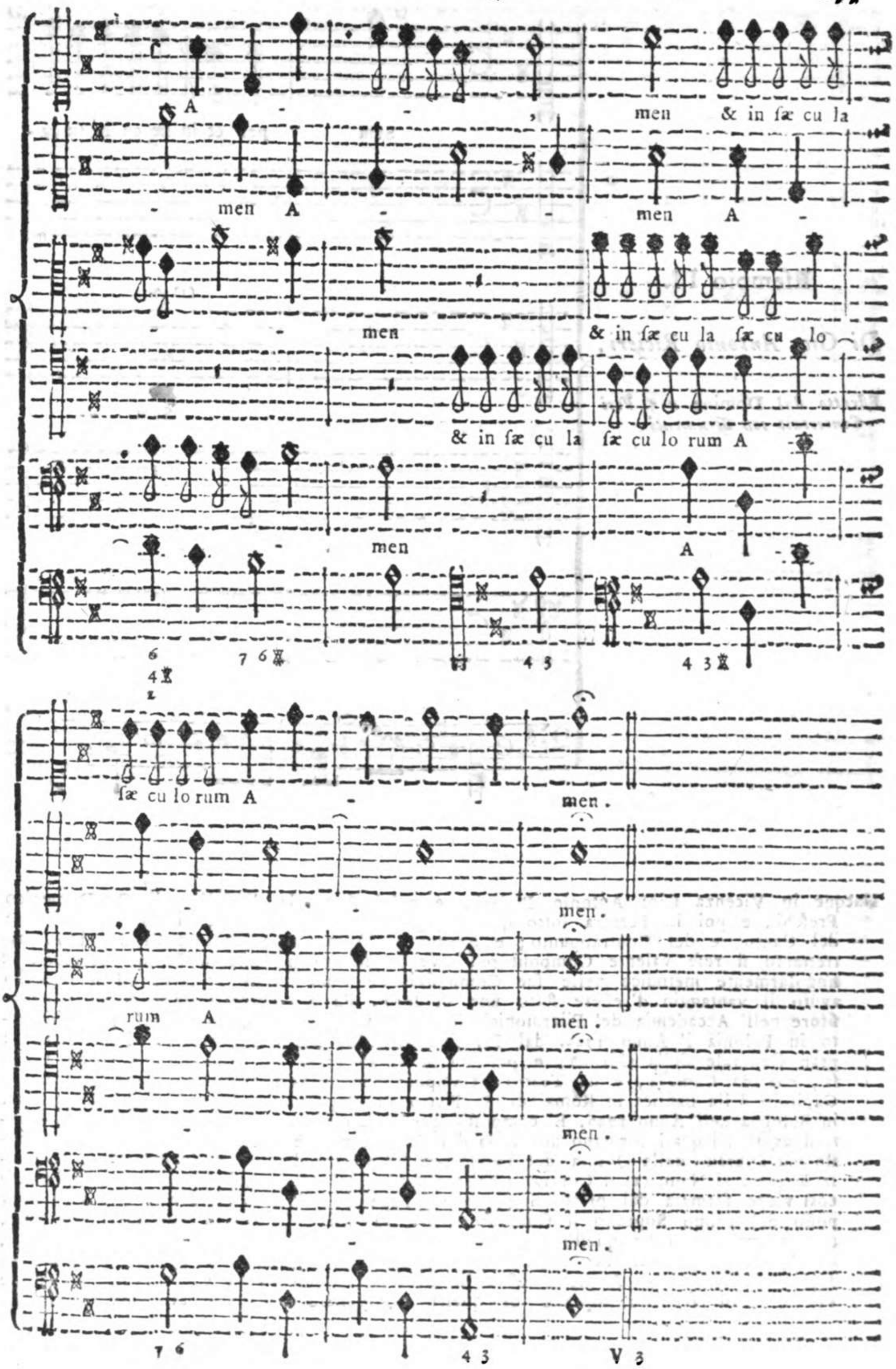
men A - -

& in ſæ cu la ſæ cu lo rum ſæ cu lo rum A - -

men & in ſæ cu la ſæ cu lo rum ſæ cu lo - - rum

rum A - - men

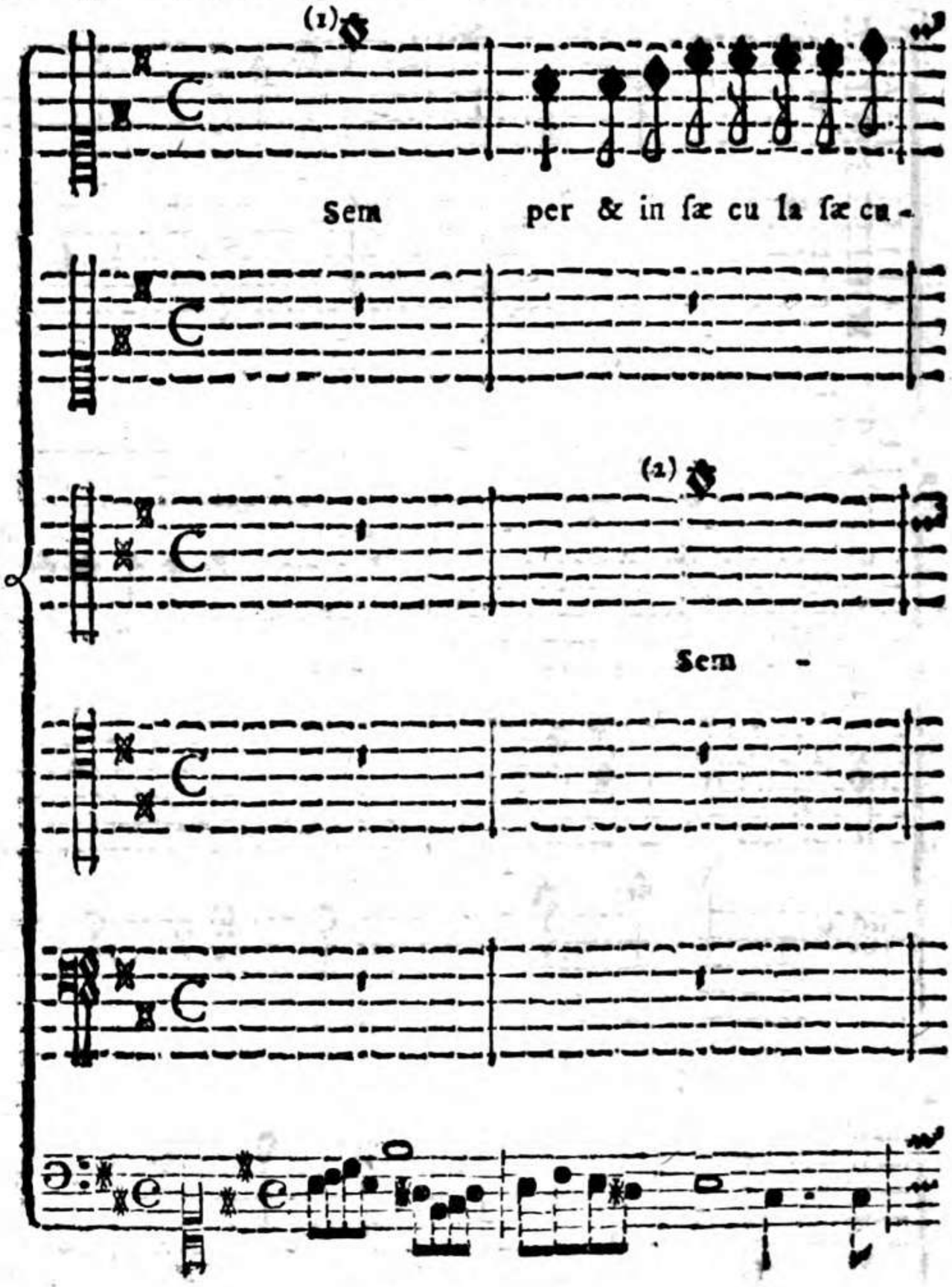
6 7 6 4 3
4
2


men A men & in fæ cu la
men A men A
men & in fæ cu la fæ cu lo
men & in fæ cu la fæ cu lo rum A
men A
fæ cu lo rum A men.
rum A men.
men.
men.
men.

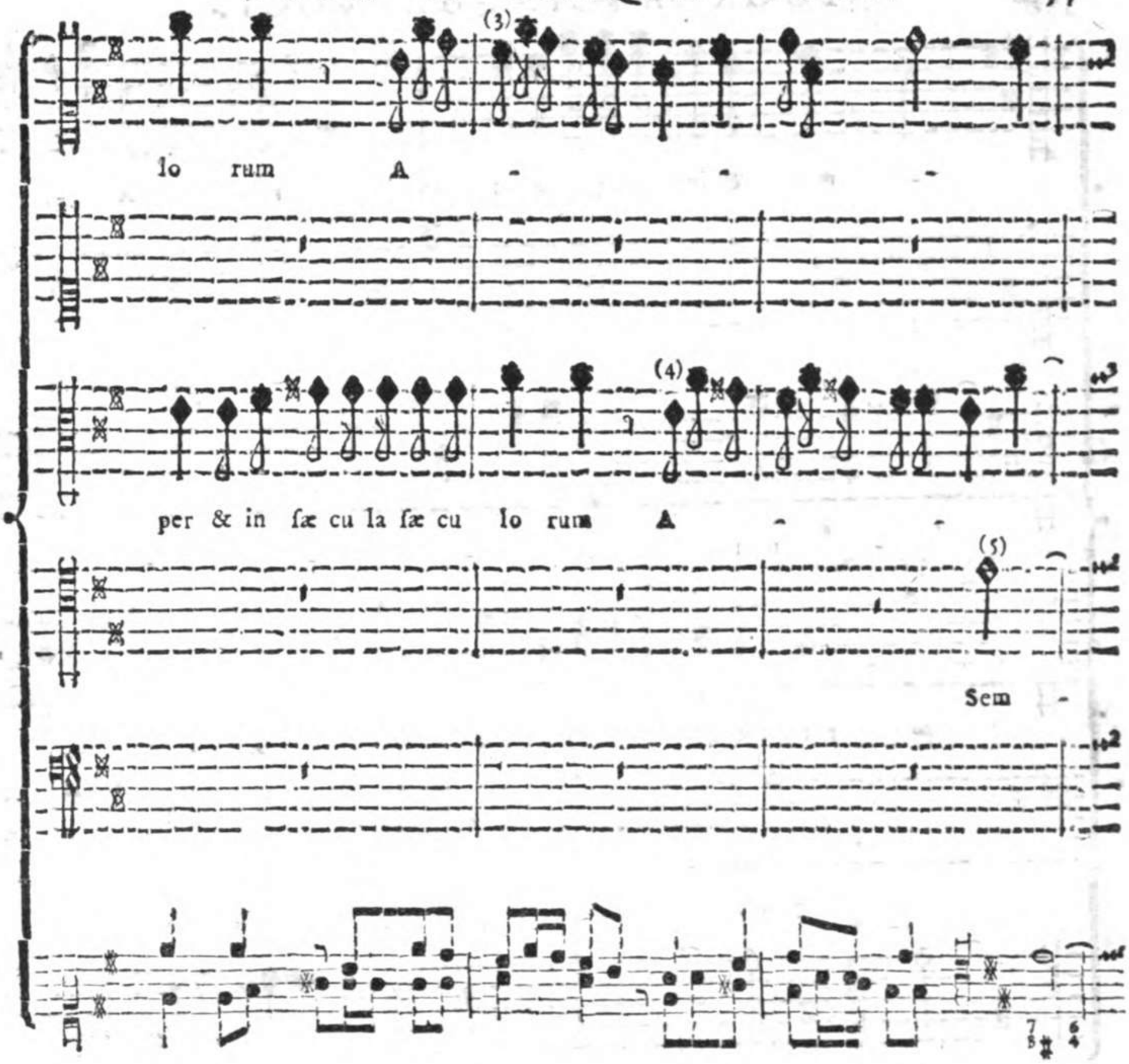
Esempio II.

Di Gio: Antonio Ricieri.

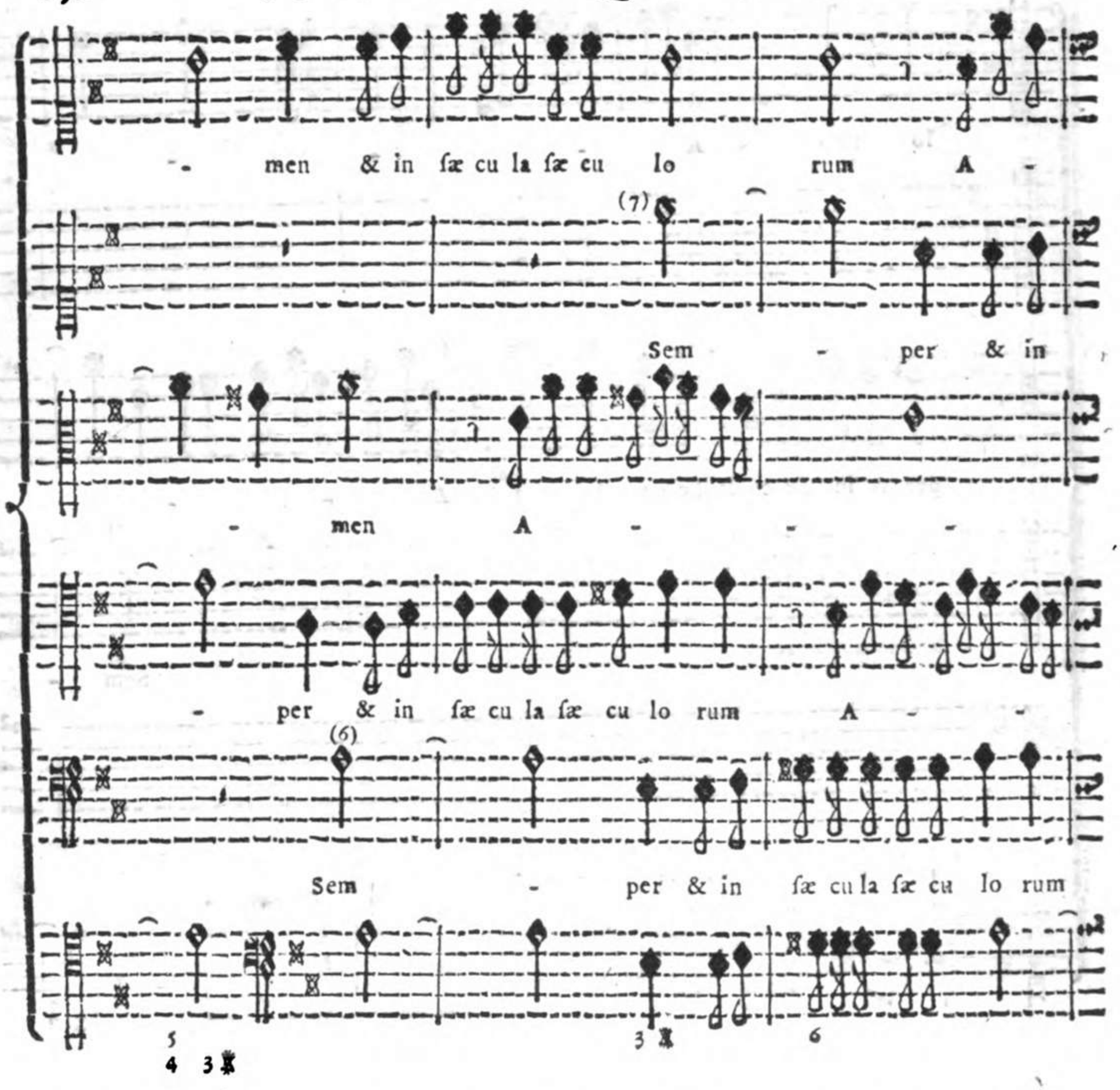
Estratto dal Domine *a 5. Voci Concertato con Strumenti.*



Nacque in Vicenza Gio: Antonio Ricieri, e quivi sotto la disciplina di D. Domenico Freschi, e poi in Ferrara sotto quella di Gio: Battista Bassani, si applicò all' Arte del Canto, e del Contrappunto; e quanto riuscì mediocre Cantore di Soprano, altrettanto si rese valente Compositore, avendo sortito un talento acuto, fervido, e singolarmente metodico nelle sue Composizioni. Ebbe molti Scolari, ed io pure ho avuto il vantaggio d' essere stato uno di loro. Fu aggregato in qualità di Compositore nell' Accademia de' Filarmonici di Bologna nell' Anno 1704., poscia fu chiamato in Polonia l' Anno 1722. dal Principe Stanislao Rzewski Palatino di Podolia, e gran Generale della Corona, e per sei Anni lo servì per Compositore sì da Chiesa, che da Camera, e da Teatro. Compose ancora varj Salmi per la Cappella del Capitolo della Basilica in Roma di S. Pietro in Vaticano; e dopo varie vicende, morì in Bologna nell' Anno 1746. E' composto questo suo Esempio di un Soggetto, e un Contrassoggetto, i quali formano una Fuga del Tuono, poichè al Num, (1) il Soggetto proposto dal Soprano dalla Quinta del Tuono per Salto discendente alla Fondamentale, e nella Risposta al Num. (2) il Contralto dalla Fondamentale per Salto discende alla Quinta, e così viene formata dal primo Soggetto una Fuga del Tuono. Al Num. (3) vien proposto dal primo Soprano il Contrassoggetto, a cui risponde il Contralto al Num. (4) formando anche questo Contrassoggetto una Fuga del Tuono. Al Num. (5), e (6) rispondono il Tenore all' Ottava sotto del Soprano, e il Basso all' Ottava sotto del Contralto. Avvertir deve il Giovane Compositore, come la Quinta Parte (come è il secondo Soprano di questa Composizione segnato al Num. (7)) non sempre



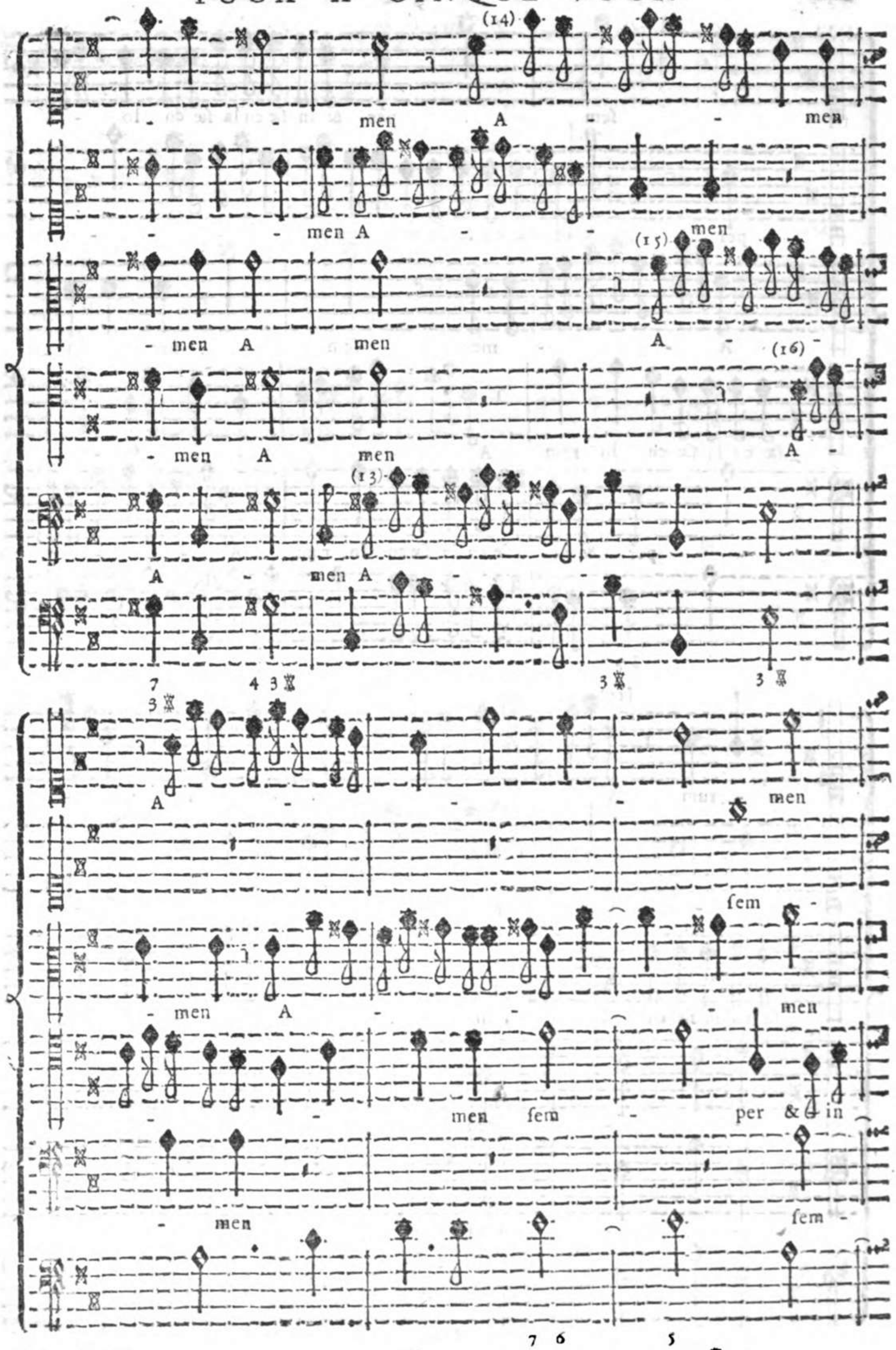
sempre sta obbligata alle Leggi delle altre Parti nelle Fughe, o sia per la distanza delle Risposte, che non è sempre uguale, o sia per la Realità delle *Figure*, delle *Sillabe*, e degl' *Intervalli*, che non è sempre simile, e ciò è stato praticato da' più celebri Maestri, per isfuggire alcuni inconvenienti, che nascano dal condurre la Risposta della Quinta Parte rigorosamente uniforme alle Risposte delle altre Parti. Imperocchè accade alcuna volta, che la Risposta della Quinta Parte succede troppo lontana, per la qual cosa viene a ridurre la Fuga eccedentemente lunga; altre volte succede, che volendo osservare esattamente le Regole prescritte dall' Arte intorno alla Proposta, e alle Risposte, la Fuga si rende oltre modo stucchevole. Per evitare dunque questi inconvenienti, che sempre più crescano nelle Fughe a sei, sette, otto, e più Voci, introdussero qualche Artificio particolare, o di far entrare prima del tempo la Quinta Parte; o d' introdurre qualche Imitazione del Soggetto, e Contrassoggetto; o di Contrappuntizzare semplicemente, per poscia a tempo opportuno rispondere regolarmente ai proposti Soggetti. L' Autore di questa Fuga ha anticipata la Risposta del secondo Soprano per lo spazio di quattro Battute e mezzo, affinchè non tardasse troppo a unirsi con le altre Parti, e venisse questa Fuga ad esser priva per lungo tempo dell' Armonia delle cinque Parti, delle quali è composta. Avvertasi però, che questa Quinta Parte al Segno (*), in vece di ritornare alla prima Nota del primo Soggetto, ascende gradatamente alla Quarta del Tuono, che è uno di quegli arbitrj, che si sono presi i Maestri più eccellenti dell' Arte. Incontrasi anche un' altro arbitrio presosi dall' Autore, seguendo anche in questo la prassi de' Maestri, ed è che la prima Nota del Contrappunto, abbenchè sia Quarta,

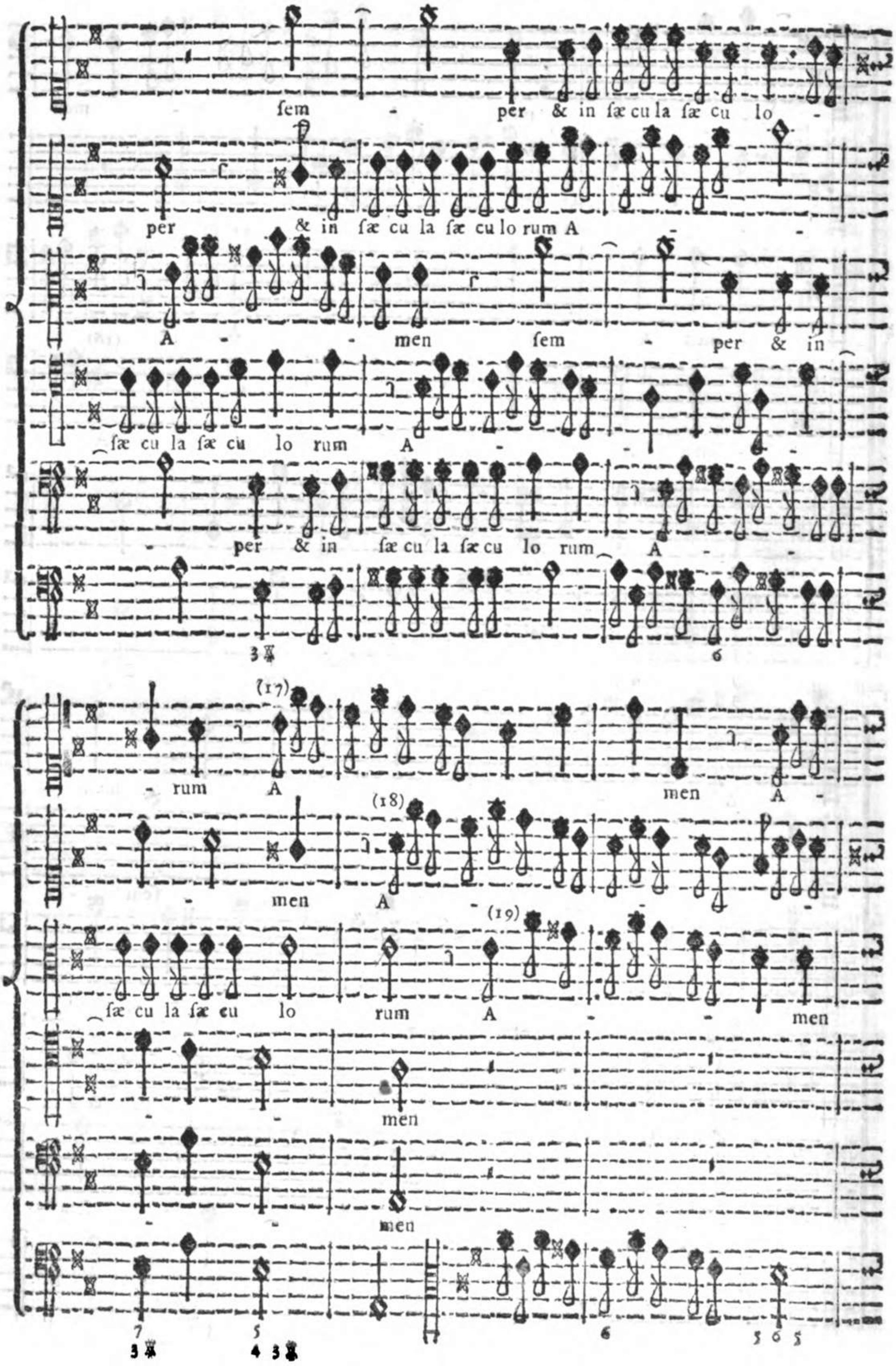


viene uſata in varj luoghi ſegnati (♪) come Conſonanza non ſoggetta alle Leggi delle Diſſonanze, come pretendeſi da' Pratici. Dal Num. (8) ſino al (12) incontraſi lo Stretto del primo Soggetto condotto con metodo eſatto, talche non ſolo reca piacere all' udito, ma ancora all' occhio, per eſſere ordinato con ogni più preciſa eſattezza. Dopo d' eſſerſi condotto alle due Cadenze della Seſta, e della Terza, coſa praticata da alcuni Maeſtri più a noi vicini, ripiglia il Contraſſoggetto formandone lo Stretto, e ſi ſerve artificioſamente dello ſteſſo Soggetto per ritornare dalla Terza, alla Fondamentale, come riſcontraſi dal Num. (13) ſino al (16). E ſiccome il Soggetto è compoſto delle due Note, che formano la Cadenza di *A la mi re* Corda Fondamentale del Tuono, di nuovo ripiglia lo Stretto del primo Soggetto col ſempre più reſtringerlo. Così pure dal Num. (17) ſino al (20) reſtringe il Contraſſoggetto, e conduce al fine queſta Fuga, in cui l' Autore può giuſtamente pregiarſi d' aver unito aſſieme il dilettevole, e l' artificioſo, coſa aſſai rara, e molto difficile. Ogni qual volta il Giovane Compoſitore attentamente rifletterà alla ſingolare condotta di queſta Fuga, potrà, non v' ha dubbio, ricavarne gran profitto, ſpecialmente per addeſtrarſi a comporre a cinque Voci, ſorta di Contrappunto, che porta ſeco molte difficoltà, affinchè rieſca naturale, artificioſo, e chiaro. E ſiccome il compleſſo dell' Armonìa non è compoſto, che della Fondamentale, Terza, Quinta, e ſecondo il ſentimento della maggior parte de' Maeſtri dell' Arte, anche dell' Ottava, quindi ne viene, che il Compoſitore deve uſare tutta l' induſtria per dar luogo alla Quinta Parte raddoppiandola or in Ottava, or in Decimaquinta con una delle quattro Parti, affinchè la Compoſizione poſſa eſſer realmente a cinque Voci.

men (*) fæ cu la fæ cu lo rum A men A men A men A men A A men A (8) fem per & in fæ cu la fæ cu lo rum A men men A (9) men fem per & in fæ cu la fæ cu (10) men A men fem men A men

men A (12) men & in fæ cu la fæ cu
men ſem per & in fæ cu la fæ cu
lo rum A men A
per & in fæ cu la fæ cu lo rum A
(11)
ſem per & in fæ cu la fæ cu lo rum A
3
3
lorum & in fæ cu la fæ cu lo rum A men A
lo rum A men A
men A men A
men A men
7 7 7 4 3
5


(14)
men A
men
men A
men
(15)
men A
men
A
(16)
A men A
men
(13)
A men A
7 4 3
3
3
A
men
fem
men
men fem
per & in
fem


sem - per & in sæ cu la sæ cu lo -
per & in sæ cu la sæ cu lo rum A - -
A - - men sem - per & in
sæ cu la sæ cu lo rum A - -
per & in sæ cu la sæ cu lo rum A - -
(17)
- rum A men A -
(18)
- men A - -
(19)
sæ cu la sæ cu lo rum A - - men
- - men
men
7 5 6 6 5 6 5
3 4 3

men A -

men A -

A - - men A -

(20)

A - - -

A - - men A -

6 7 6 5 5
3 4 3 4 3

men.

men.

men.

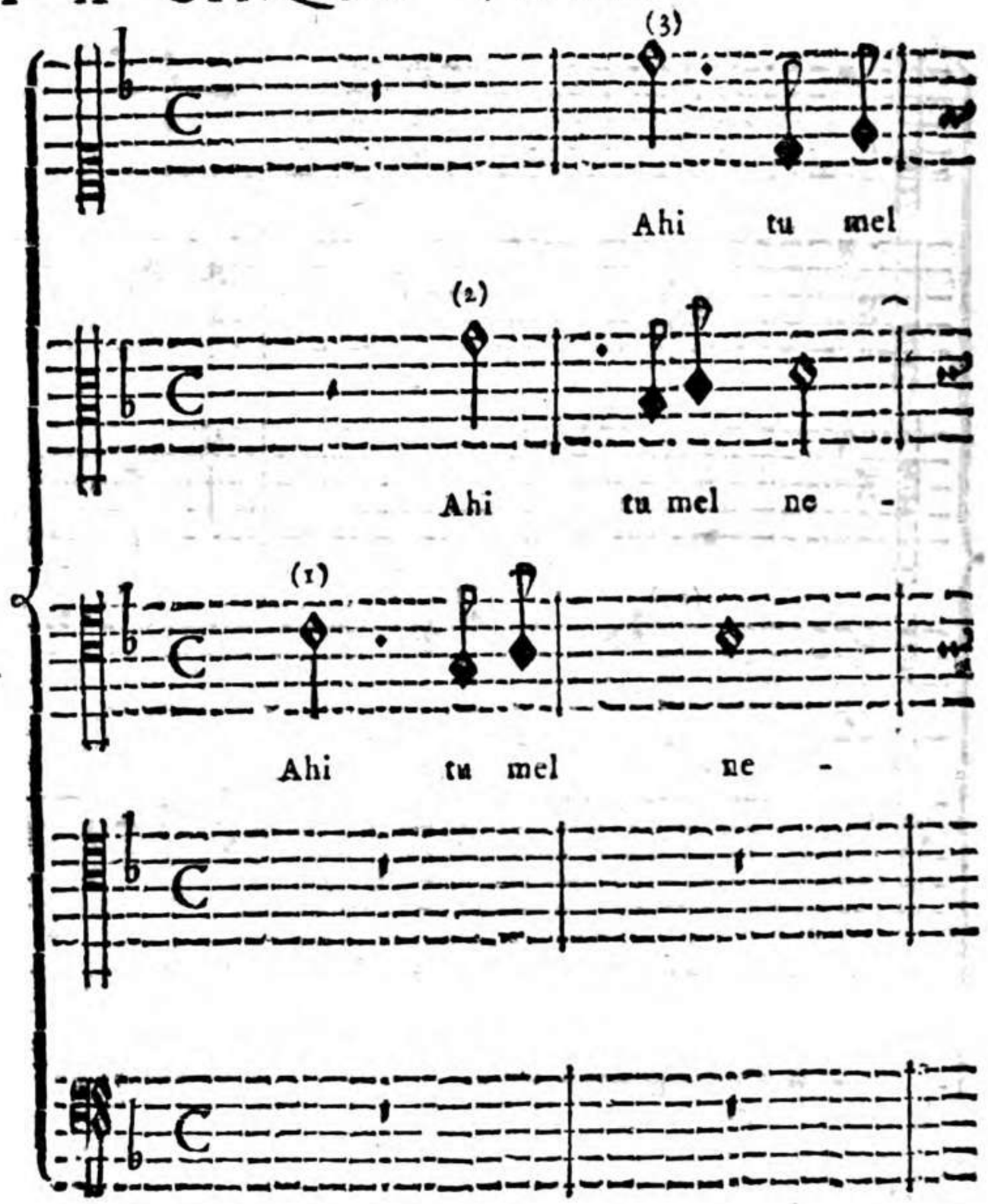
men.

men.

Eſempio III.

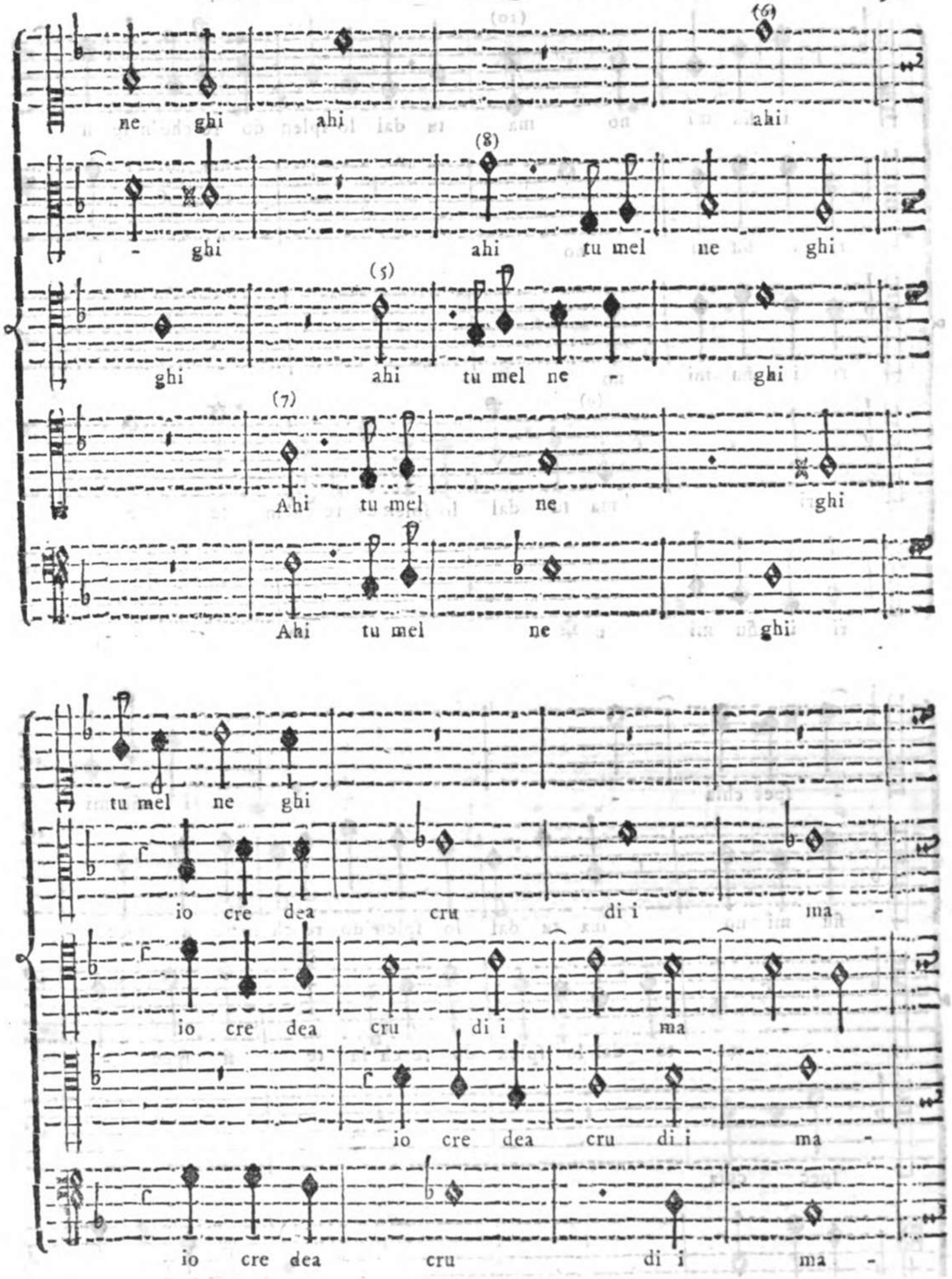
Di Luca Marenzio.

Eſtratto dal Libro 9. de' Madrigali a 5. Voci.



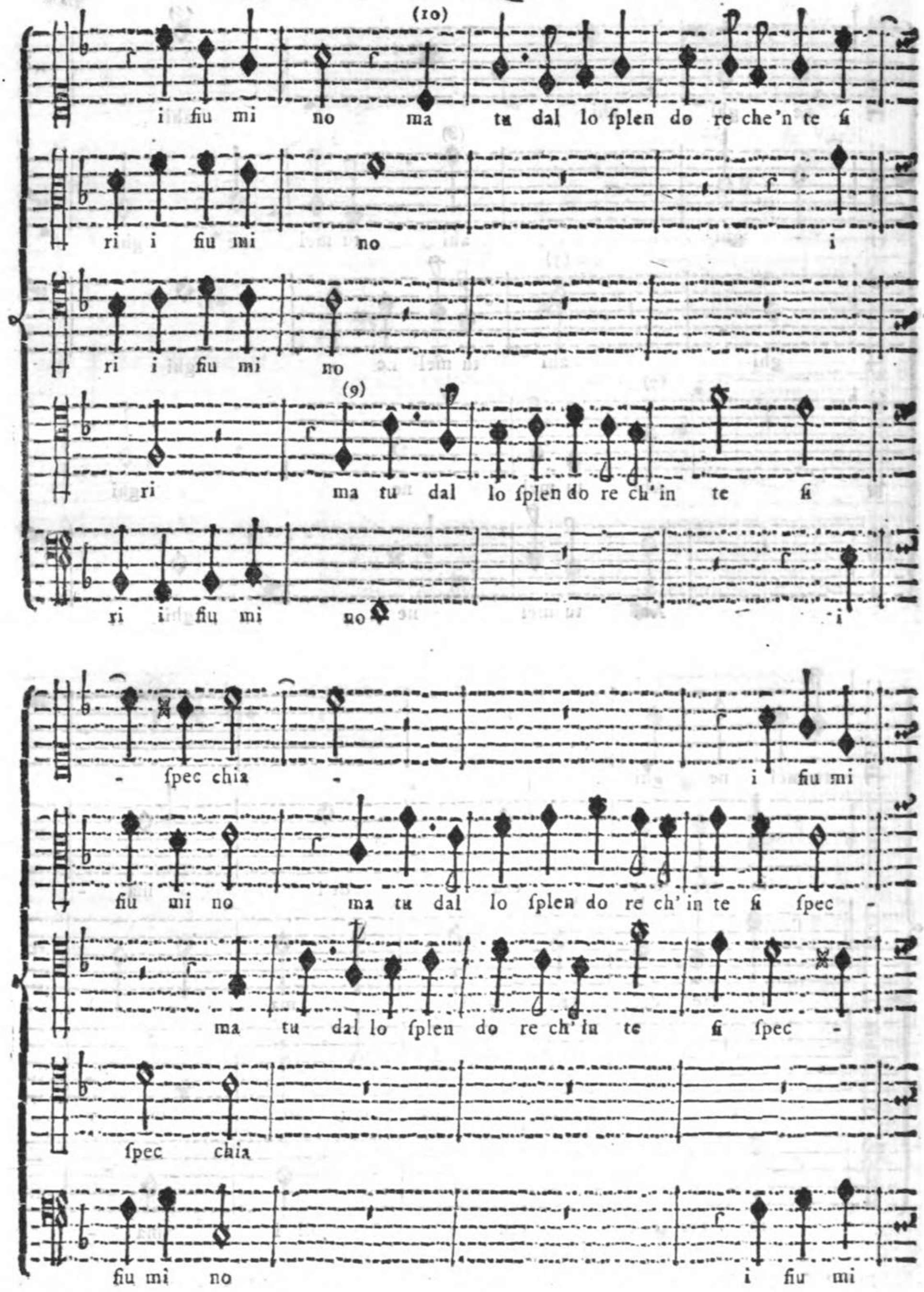
Queſto illuſtre Autore, benchè in tutte le ſue Compoſizioni abbia date prove aſſai chiare del ſuo ſingolar talento, più però che altrove lo ha fatto ſpiccare nel principio di queſto Madrigale, con una Muſica, che eſprime a maraviglia il ſenſo di queſte parole: *Ahi tu mel neghi*. Quindi rifletta il Giovane Compoſitore con qual maeſtrìa, e naturalezza ſono condotte le Riſpoſte alla Propoſta del primo Tenore, e con qual accortezza più toſto che le Reali, o del Tuono, uſi quelle d' Imitazione, per eſſere più adattate all' eſpreſſione, e a produrre un' effetto mirabile negli aſcoltanti. Ciò però che ſi rende più ſingolare, è, che le Parti di queſto Eſempio ſono condotte con tal chiarezza, che una non occupa l' altra, e la Melodìa di ciaſcuna forma un' unione piena di una dolce Armonìa. E' da notarſi, come il Tenore al Num. (1) nella Propoſta forma il Salto diſcendente di Quarta, e il Contralto nella Riſpoſta al Num. (2) forma il Salto di Seſta diſcendente, e al Num. (3) il Soprano il Salto di Ottava. Queſta varietà di Riſpoſte è quella, che ſtabiliſce queſta Fuga d' Imitazione, perchè le Riſpoſte non ſono ſimili alla Propoſta, che di ſole Figure. Le Riſpoſte però ai Numeri (4) (5), e (6) ſono Reali, e ai Numeri (7), e (8) ſono d' Imitazione, ſicchè tutte aſſieme vengono a formare una Fuga Miſta di Reale, e d' Imitazione. In ſeguito ſono bene eſpreſſe dalla Muſica con Imitazioni, e ben condotte Legature le parole: *io credea crudi i mari, i fiumi nò*, le quali vengono avvedutamente intrecciate con le ſeguenti parole: *Ma tu dallo ſplendore che 'n te ſi ſpecchia ad eſſer crudo impari*. Qui propone un Soggetto il ſecondo Tenore al Num. (9), a cui riſponde Realmente il Soprano al Num. (10), e nonoſtanteche queſto Soprano, in vece di aſcendere all' Ottava del Tuono, aſcende alla Seconda, e perciò eſce fuori del Tuono, tuttavia per le ragioni altrove adotte, ciò viene approvato dalla praſſi, e autorità de' primi, e più celebri Maeſtri. Paſſa di poi alle parole: *Prodigo a te del pianto, a lei del core*, e introduce una Muſica alquanto vivace, la quale viene contrappoſta dalla Muſica meſta ſopra le parole:

Fui

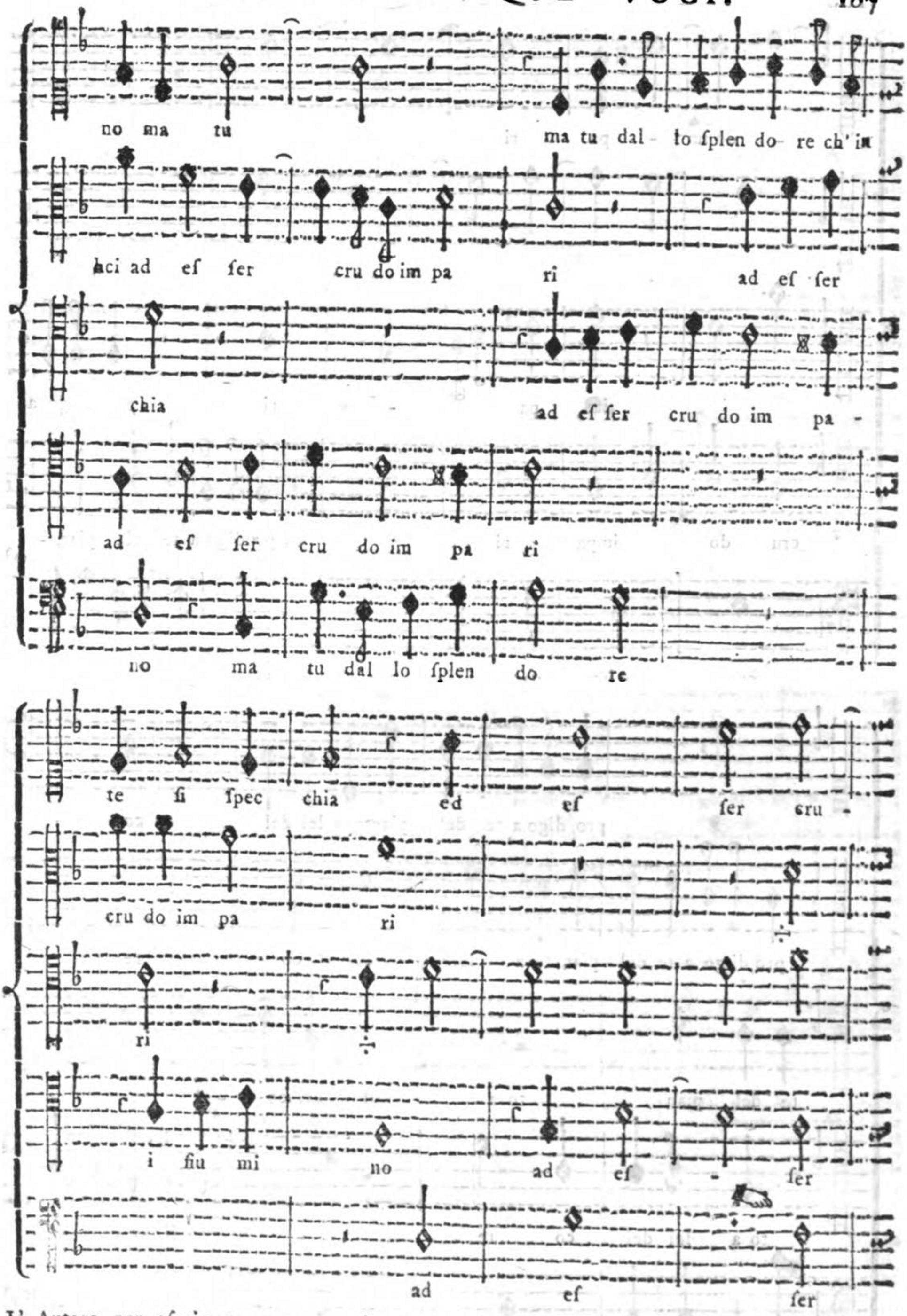


Fui laſſo, e *ſono*, nel terminar delle quali intreccia le ultime parole: *E voi mi ſiete avari*, *tu della bella imago*, con grazioſe Imitazioni, e ſingolarmente nelle ultime parole: *Ella d' amore*, in cui merita, che il Giovane Compoſitore attentamente oſſervi il bel gruppo d' Imitazioni, con le quali conducesi dolcemente al-

la



la Cadenza Finale. Raro, e pregievole ſi rende queſto eccellente Madrigale, per la ſingolar unione, e retta collocazione delle Parti, e ſoprattutto per la loro ben penſata diſpoſizione, e collocazione, talche una da luogo all' altra, e ognuna d' eſſe forma una grata Melodìa.



L' Autore per eſprimere con maggior forza le parole: *ad eſſer cruda*, ſu la Parte del Baſſo al Segno 𝄋 che lega, oltre la Quarta e Seſta formate dal Soprano, e dal Tenore, tiene legata nel ſecondo Tenore anche la Terza.

-do im - pa ri

im pa - ri pro di go a

cru do impa ri prodigo a te del pian -

cru do im pa ri pro digo a te del

pro digo a te del pianto a lei del co -

pro di go a te del pian to a lei del co re

te del pian to a lei del co - re

to a lei del co re pro di go a te del

pian to a lei del co re fui

re fui laſ ſo e ſo -
fui laſ ſo e ſo no fui
pro digo a lei del pian to a lei del co re
pian to a lei del co re pro di go a lei del pian to a lei
laſ ſo e ſo no
no e voi mi ſie te a va ri tu del la bel la im ma go el la d' a -
laſ ſo e ſo no e voi mi ſie te a va ri
fui laſ ſo e ſo no e voi mi ſie te a -
fui

mo re el la d' a mo re

tu del la bella im ma go el la d' a mo - re

va ri tu del la bel la im ma go el la d' a mo re

e voi mi fie te a va ri pro di go a

laf fo e fo no pro digo a te del

pro digo a te del pian to a lei del co re fui

pro di go a te del pian to a lei del co re

e voi mi fiete a va ri tu del la

te del pian to a lei del co re

pian to a lei del co re fui laf fo e

laſ ſo e ſo no tu del la

e voi mi ſie te a va ri tu del la bel la im ma -

bel la im ma go el la d'a mo re

e voi mi ſie te a va ri

ſo no e voi mi ſie te a va ri tu del la bel la im ma-

bel la im ma go el - la d'a mo re e voi mi ſie te a-

go el la d'a mo re

el la d'a mo - re e voi mi ſie te a-

e voi mi ſe te a va ri tu del la

go el la d'a mo re

va ri tu el la d'a mo -

tu del la bel la im ma go el la d'a -

va ri tu del la bel la im ma go el -

bel la im ma go el la d'a mo re el la d'a -

tu del la bel la im ma go el - la d'a -

- re.

mo - re.

la d'a mo re.

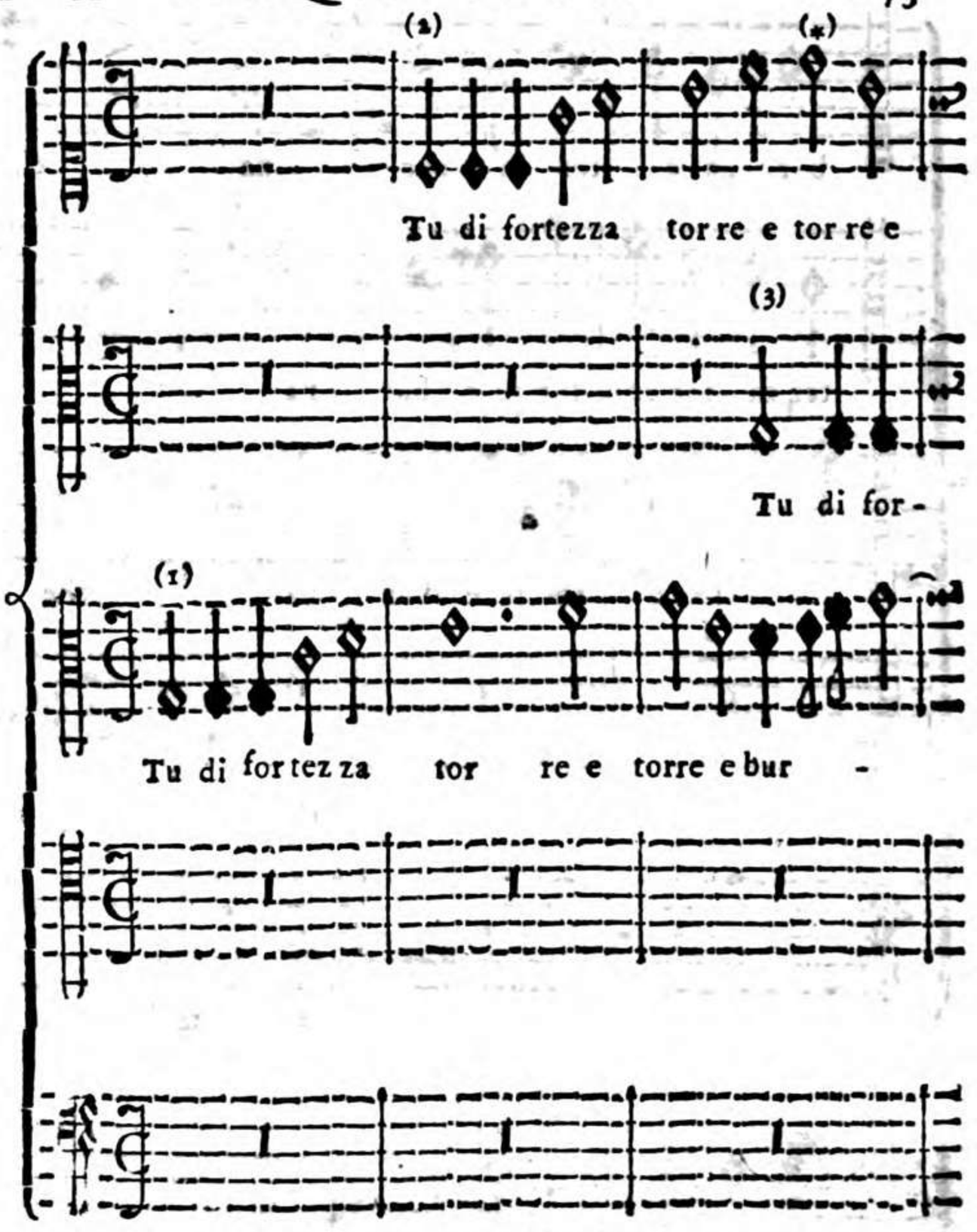
mo re.

mo re.

Esempio IV.

Di Pier-Luigi da Palestrina.

Estratto dal Libro 1. de' Madrigali spirituali a 5. Voci.



Abbenchè siano da quasi due Secoli, che morì il celebre Autore di questo Esempio, ciò non ostante vive ancora la di lui memoria nella mente di tutti, e singolarmente de' Professori di Musica, non solo d' Italia, ma di tutta l' Europa, trovandosi sparse per tutte le principali Cappelle le di lui Opere per servizio di Chiesa. Non così note, e sparse sono le varie Opere dell' Autore, che contengono Madrigali, per la qual cosa ho creduto vantaggioso ai Giovani Compositori, siccome nella Prima Parte di questo Esemplare ho esposti non pochi Saggi di Musica Ecclesiastica, così in questa Seconda Parte ne esporrò alcuni di Musica Madrigalesca, affinchè dalla varietà degli Stili di questo insigne Autore possa ognuno imitandolo ricavarne singolare vantaggio. Vien proposto dal Contralto il Salto di Quarta, e dal Soprano nella Risposta il Salto di Quinta, e dalla Proposta, e Risposta viene a dichiararsi (considerando le due sole prime Caselle) essere la Fuga del Tuono. Nella terza Casella però il Soprano oltrepassa l' Ottava, e al Segno (*) s' estende fino alla seconda del Tuono, perciò essendo la Risposta parte del Tuono, e parte Reale viene a formare una Fuga Mista. Poscia dalle Parti gravi vengano proposti diversi Soggetti, coi quali si innestano con le Risposte le Parti acute, fintantoche giunto alle parole: *ne mai di veder Dio* &c., viene proposto un' Attacco fra le Parti di mezzo, il quale col rendersi grazioso, e grato, termina con una Cadenza alla Quinta del Tuono segnata (*). Quì vien proposto un' Attacco sopra le parole: *all' alto tuo Intelletto* &c., al quale rispondano d' Imitazione le Parti; di poi in seguito, dopo proposti altri Attacchi, e giunto all' ultimo verso. *Ma per te verso te m' impenni & erga*, propone l' Autore alcuni Soggetti con le Parti gravi, a cui rispondano d' Imitazione le Parti acute, con framischiarvi qualche Contrappunto doppio, e con distinto artificio, e naturalezza conduce lodevolmente a fine questo ben tessuto Madrigale.

bur na e tor re e bur na che contra o gni mor tal col -

tez za tor re e tor re e bur na che con tra o -

- na e tor re e bur na che con tra o gni mor tal

che contra o gni mortal col pa e di -

che con tra o gni mor tal col -

- pa e di - fet - to fof -

gni mor tal col pa e di fet to fof ti vi va fer ba ta fof -

col pa e di fet to fof ti vi va fem -

fet to col pa e di fet to fof ti vi va fer -

pa e di fet to fof ti vi va fer ba ta

ti vi va ſer ba ta e mor ta in ur - na

ti vi va ſer ba ta e mor - ta in ur - na

ba ta e mor ta in ur - na e mor ta in ur -

ba ta e mor ta in ur na mor ta in ur -

e mor ta in ur na

sì che mai ver me non ti of -

sì che mai ver me non

na

sì che mai

na sì che mai ver me non ti of fe ſe il pet to sì

sì che mai ver me non ti of fe ſe il pet to

fe ſe il pet to il pet to

ti of fe ſe il pet - - to ne mai di ve der

ver me non ti of fe ſe il pet to

che mai ver me non ti of fe ſe il pet to ne mai di

non ti of fe - ſe il pet to ne mai di ve der

ne mai di ve der Dio cie ca e not tur na

Dio cie ca e not tur na nu be ne mai di ve der

ne mai di ve der Dio cie -

ve der Dio cie ca e not tur na nu be

Dio cie ca e not tur na nu be di ve der

nu be s'op po se a l'al to tuo

Dio cie ca e not tur na nu be s'op po - - se

ca e not tur na nu be s'op po - se a

a l'al to

(*)

Dio cie ca e not tur na nu be s'op po se

in tel let to fa ch'io

a l'al to tuo in tel let to fa ch'io se -

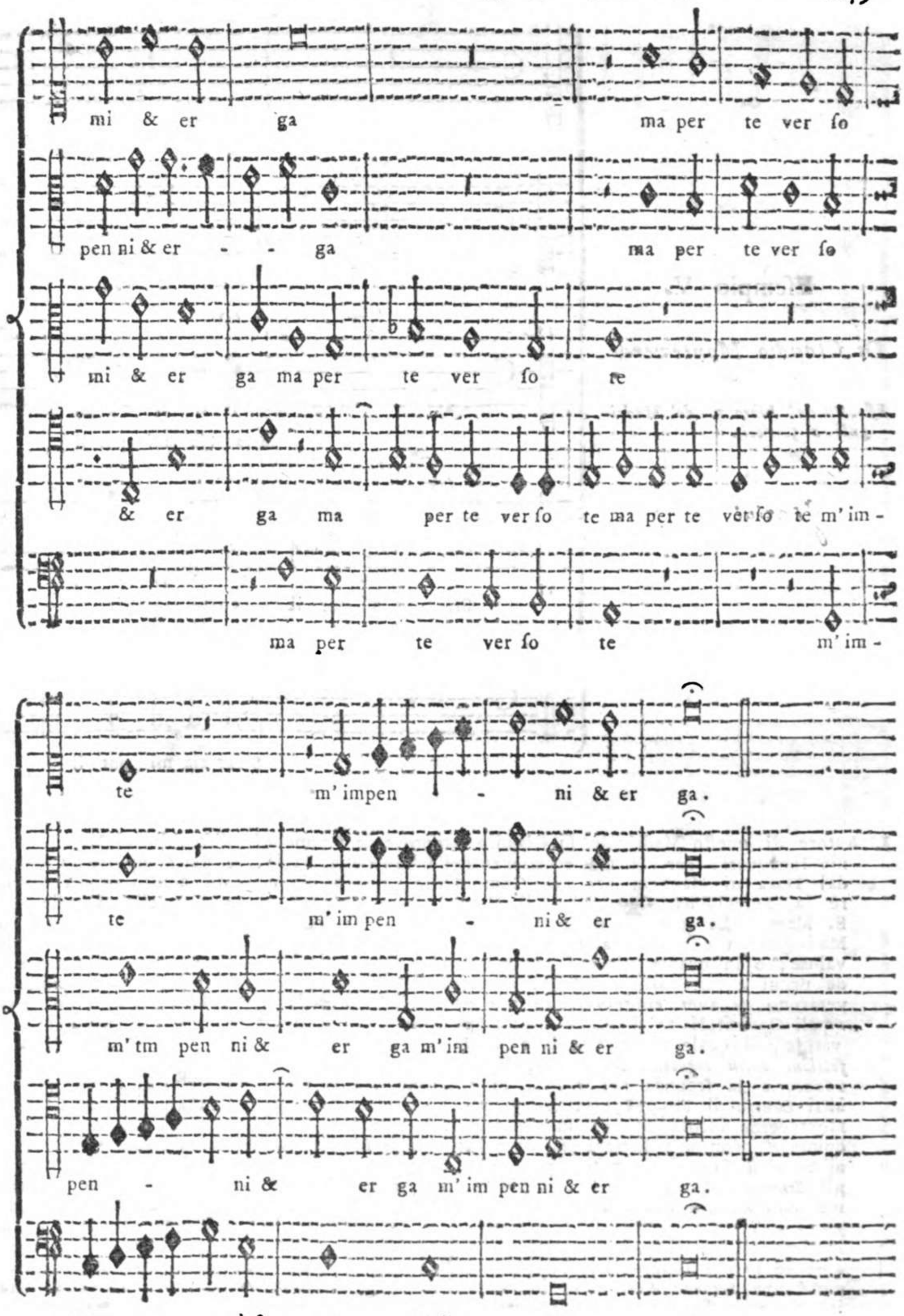
l'al to tuo in tel let - to fa ch'io se -

tuo in tel let - - to fa ch'io se -

a l'al to tuo in tel let to fa ch'io

Parte Seconda.

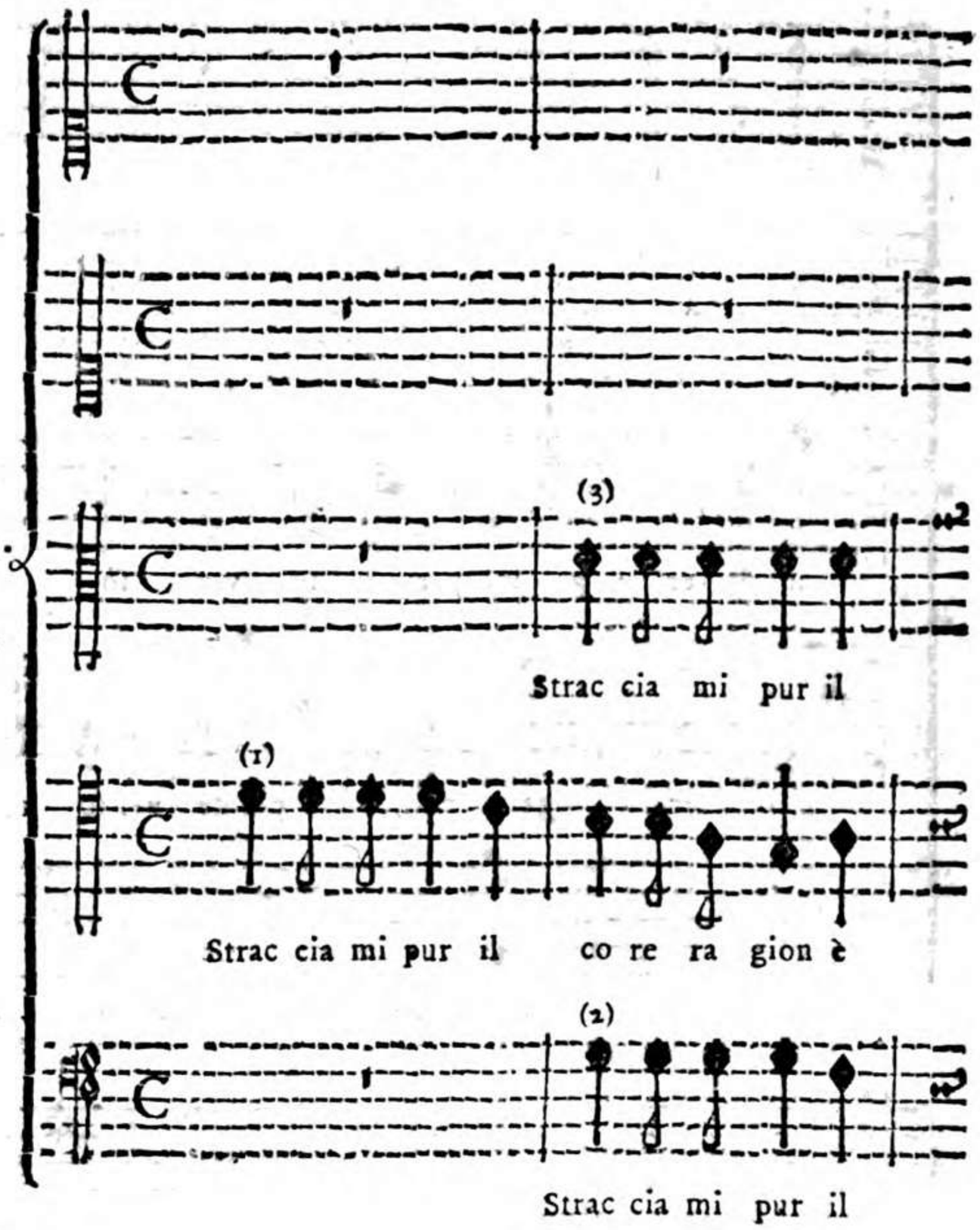
seb ben mor tal non mi som mer ga ma per
ben mor tal non mi som mer - ga ma
ben mor tal non mi sommerga ma
ben mor tal non mi som mer ga ma per te ver - so te
ma per te ver so te
te ver so te m' im pen -
per te ver so te m' im pen ni & er ga m' im -
per te ver - so te m' im pen -
m' im pen - ni & er ga
m' im pen - ni & er ga


mi & er ga ma per te ver ſo
pen ni & er - - ga ma per te ver ſo
mi & er ga ma per te ver ſo te
& er ga ma per te ver ſo te ma per te ver ſo te m' im -
ma per te ver ſo te m' im -
te m' impen - ni & er ga.
te m' im pen - ni & er ga.
m' tm pen ni & er ga m' im pen ni & er ga.
pen - ni & er ga m' im pen ni & er ga.
pen - ni & er ga & er ga.

Esempio V.

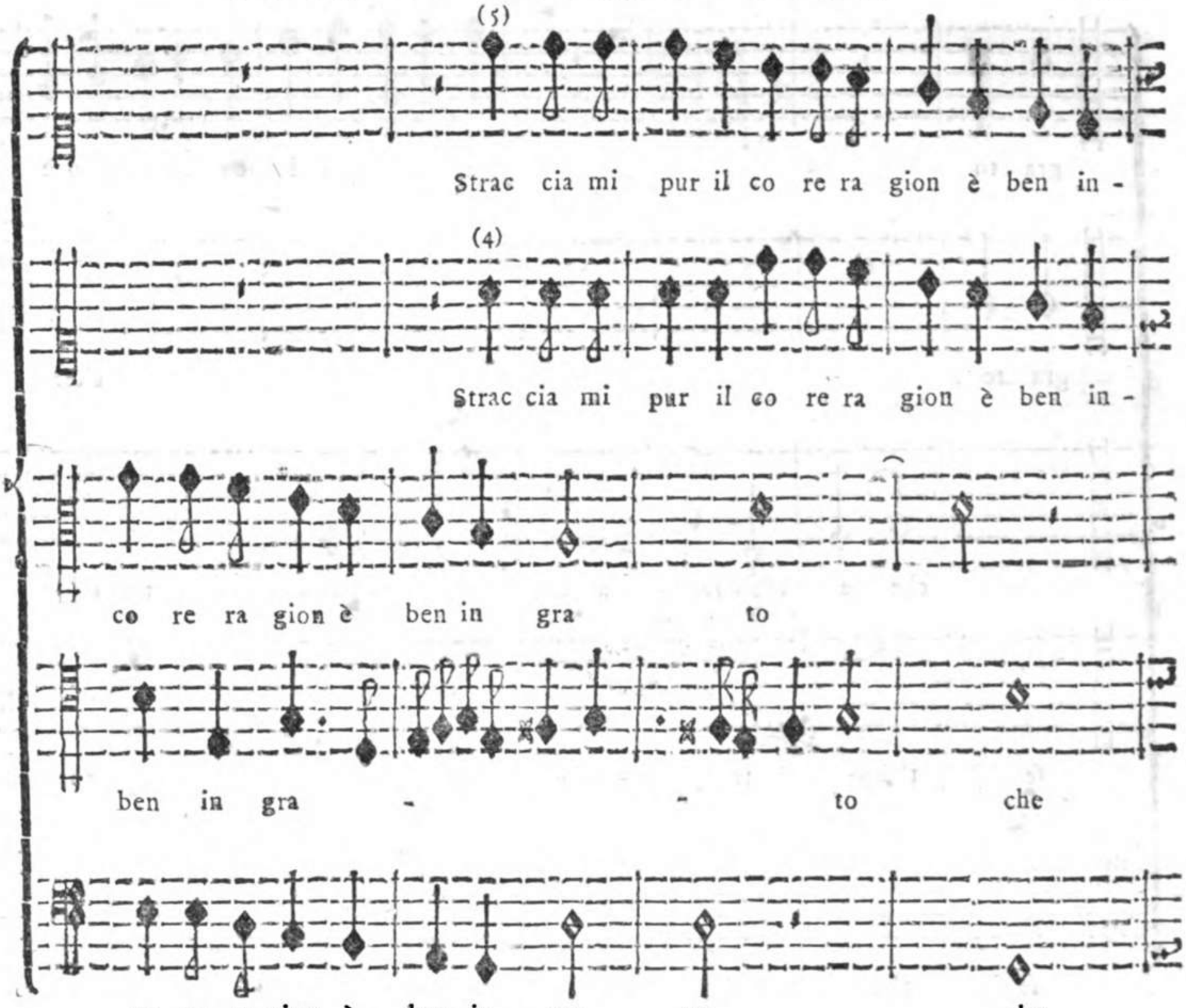
Di Claudio Monteverde.

Estratto dal Libro 3. de' Madrigali a 5. Voci.



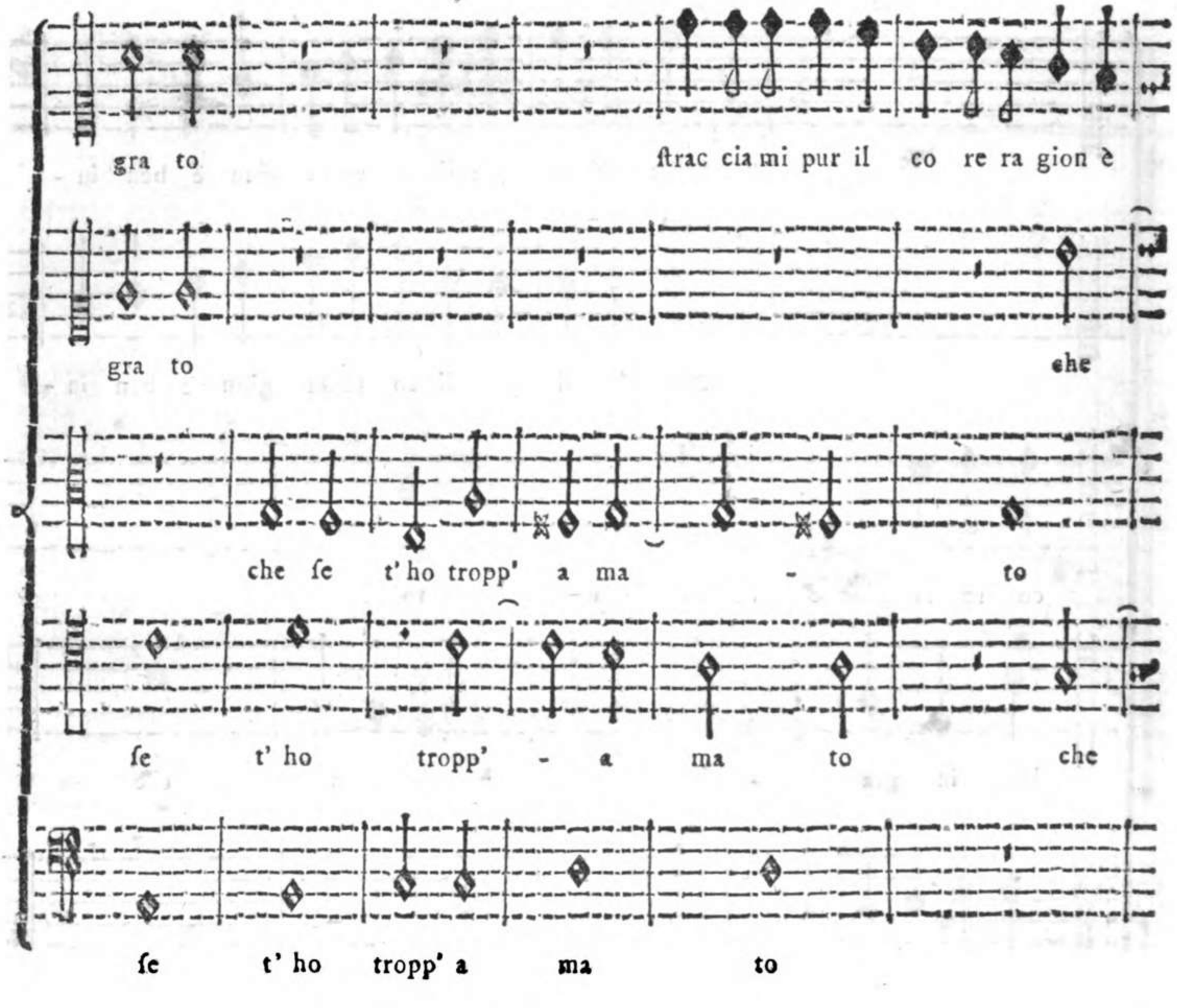
L' Autore di questo Madrigale fu Claudio Monteverde Cremonese discepolo di Marc' Antonio Ingegneri. Per la sua eccellenza nel suono della Viola, e del comporre fu eletto dal Duca di Mantova per suo Compositore, poscia dopo alcuni anni passò a servire la Sereniſſima Repubblica di Venezia per Maestro della Cappella Ducale di S. Marco. La quantità delle Opere Pratiche per servizio della Chiesa, e molto più di Madrigali da esso date alle Stampe, e più volte ristampate, ci dimostrano il di lui valore, e in quanta stima fosse tenuto a' suoi giorni. Per essere però egli stato uno de' primi a introdurre la Musica moderna, ebbe molti Contradditori, che lo rimproverarono di aver contravvenuto alle stabilite Leggi della buona Musica. Uno de' principali Oppositori fu il P. D. Gio: Maria Artusi Bolognese Canonico Regolare del Salvatore, il quale diede alla luce un Libro intitolato: *L' Artusi, ovvero delle Imperfettioni della moderna Musica*. L' Opera è divisa in due Parti, la prima stampata nel 1600., e la seconda nel 1603., in ambedue queste Parti inveisce non poco fra gli altri contro il Monteverde. La guerra accesa fra i due partiti fu aspra; ma Claudio Monteverde incoraggito da' suoi parziali, e empre più impegnato a sostenere la sua opinione, con una Lettera stampata nel *Quinto Libro de' Madrigali a cinque Voci* diretta ai Studiosi Lettori, e poscia pubblicata da suo Fratello Giulio Cesare Monteverde negli *Scherzi Musicali a tre Voci* pubblicati nel 1607. fece le sue difese, e dimostrò come sino ai suoi tempi i Compositori ebbero per principio, che l' *Armonìa fosse Signora dell' Orazione*, cioè che la Musica dovesse considerarsi per superiore alle parole; ma al contrario, che egli con l' Autorità di Platone voleva che l' Orazione, cioè le parole fossero il principale oggetto del Compositore, e a tal effetto introdusse una *Seconda Pratica* in molte cose diversa dalla *Prima Pratica*, che era stata in uso appresso a tutti i Maestri a lui anteriori. Ho creduto opportuno il dare questo lume ai Giovani Compositori, affinchè scoprendo in questo Autore certi Passi,

che



che a tenore della Prima Pratica, non convengono, poſſa comprendere la diferenza che paſſa fra le Compoſizioni a Cappella regolare ſecondo la *Prima Pratica*, e fra quelle condotte ſu i principj della *Seconda Pratica*, la quale ammette alcune licenze, uſate però con moderazione. Grande, e univerſale fu la ſtima in cui fu tenuto queſto celebre Compoſitore, come ſpecialmente rilevaſi da una Lettera ſcrittagli a Venezia dal P. D. Adriano Banchieri Bologneſe Abbate Olivetano del ſeguente tenore: *Parmi convenevole il paſſar termine di congratulazione con V. Signoria, inſieme del guſto grande, che habbiamo ſentito nella noſtra Accademia Filomuſa, per l' acquiſto fatto di Soggetto così eminente, quant' è il Signor Claudio Monteverde. Io come ſuo partiale concorſi al contento univerſale, ſi come in particolare, per lo memorabile ricordo nel giorno di S. Antonio l' anno* 1620. *mentre V. S. onorò con la ſua preſenza in pubblico Ritrovo la* FLORIDA ACADEMIA *di S. Michele in Boſco, accompagnato dal Signor D. Girolamo Giacobbi, e virtuoſiſſima comitiva de' Signori Muſici Bologneſi, dove ſi recitò oratione, e armonizò concerti in lode, ed Encomi di V. S. qual riverisco, e le baccio la mano.* In queſto Madrigale vien propoſto un Soggetto dal Tenore al Num. (1), a cui riſponde Realmente il Baſſo al Num. (2), nel qual tempo il Contralto al Num. (3) propone un' altro Soggetto, a cui riſponde pur Realmente il ſecondo Soprano al Num. (4), nel mentre che il Soprano al Num. (5) riſponde all' Ottava ſopra del Tenore al primo Soggetto. Queſti due Soggetti indicati ai Numeri (2), e (3) vengono a formare, come riſcontraſi ai Numeri (4), e (5) un Contrappunto alla Quarta ſotto, e alla Quinta ſopra. Incontraſi un' Andamento di Terza ſopra le parole: *Che ſe t' ho troppo amato*, fra le due Parti, che vien poſcia frapposto dal Contralto con diverſo Andamento, e alla Cadenza del Tuono ripiglia il primo Soprano di nuovo il primo Soggetto, nel terminar del quale vengono ripigliati dal Tenore, e dal ſecondo, e primo Soprano gli accennati due Andamenti. Paſſa quindi alle parole: *Porti la*

prima



pena &c., con proporre alcuni Attacchi, i quali formano legature molto ben' inteſe, e piacevoli all' udito, ſingolarmente ſopra le parole: *del comeſs' errore*. Poſcia vien propoſto dal ſecondo Soprano un Soggetto eſprimente le parole: *Ma perchè ſtracci fai della mia fede*, al qual Soggetto riſpondano le altre Parti or Realmente, ed or d' Imitazione, ſintantoche giunto alle parole: *Se la mia fiamma ardente*, vengono propoſti due Soggetti, l' uno dal primo Soprano al Num. (8), e (9) il Tenore, e il ſecondo Soprano, e al Num. (10), e (11) riſpondano il Contralto, e il Baſſo ai due accennati Soggetti; poi vien introdotto il terzo Soggetto ſopra le parole: *Non merita mercede*. Oſſervi con attenzione il Giovane Compoſitore il bell' intreccio ſopra le parole: *Ma ſtracci pur crudele*, in cui le Parti unite, e ſtrette fra di loro ſi imitano. Singolare, è pur anche l' intreccio delle rare Legature delle cinque Parti ſopra le parole: *Non può morir d' amor*, ſpecialmente le ſegnate (*), ove riſcontraſi la Nona, la Quarta accompagnata dalla Seſta, e nell' iſteſſo tempo il Tenore, che forma la Terza, nonoſtanteche il Soprano uſi la Quarta. Riſcontraſi pur anche nella ſeguente Caſella unite aſſieme con la Terza, la Quarta, la Settima, e la Nona; così pure in appreſſo al Segno (ω) incontraſi unite aſſieme la Quarta, la Quinta, e la Seſta. Queſta unione della Diſſonanza con la Conſonanza in cui deve riſolverſi, abbenchè di raro, è però ſtata praticata da più valenti Maeſtri, con alcune condizioni, che ſono ſtate aſſignate nella Prima Parte di queſto Eſemplare pag. 142. 143. In fine vengono propoſti varj Soggetti ſopra gli ultimi due Verſi di queſto Madrigale; il primo è ſopra le parole: *Sorgerà nel morir quaſi fenice* al Num. (12), altri due Soggetti ſopra le parole: *La fede mia più bella, e felice*, l' uno al Num. (13), l' altro al (14). Al primo viene riſpoſto per moto contrario al Num. (15) la qual Riſpoſta contraria potiamo chiamare il quarto Soggetto. E' mirabile la condotta di queſti quattro Soggetti tenuta dall' Autore, riſcontrandoſi in eſſa una chiarezza, e naturalezza ſorprendente, che dimoſtra il merito, e ſingolar ſuo valore.

ben in gra to che ſe t' ho tropp' a ma - - to por -

- ſe t' ho tropp' - a ma to

por - ti la

- ſe t' ho tropp' a ma to por ti la pa -

- ti la pe na

por - ti la pe na

pe na por ti la pe na del com meſs'

- na del com meſs' - er -

por ti la pe -

del com meſs' - er ro re

- del com meſs' - et ro re

- er ro - - re del com meſs' er -

ro re del com meſs' er ro -

na del com meſs' er ro -

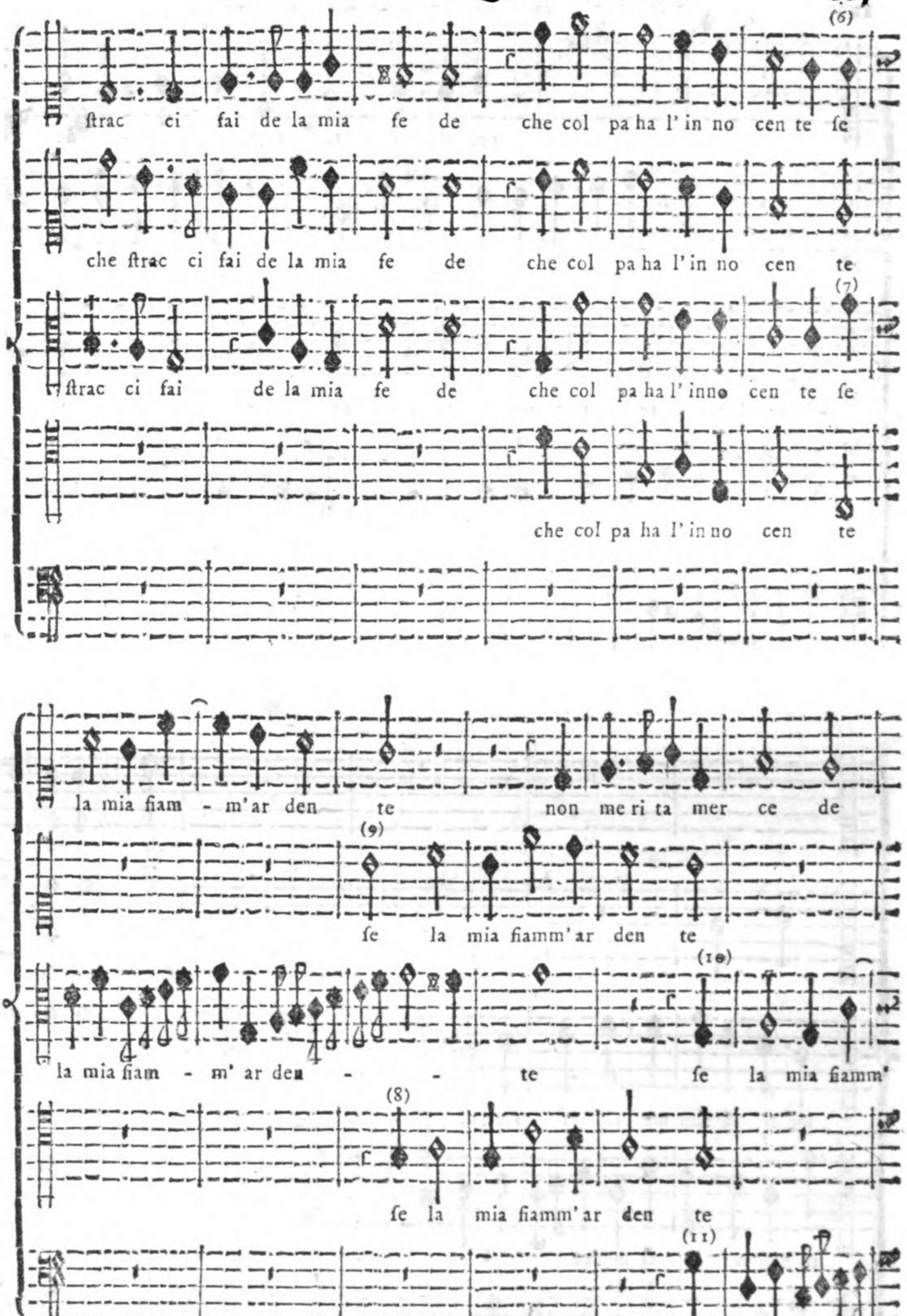
ma per chè ÷ ſtrac ci fai ma per chè

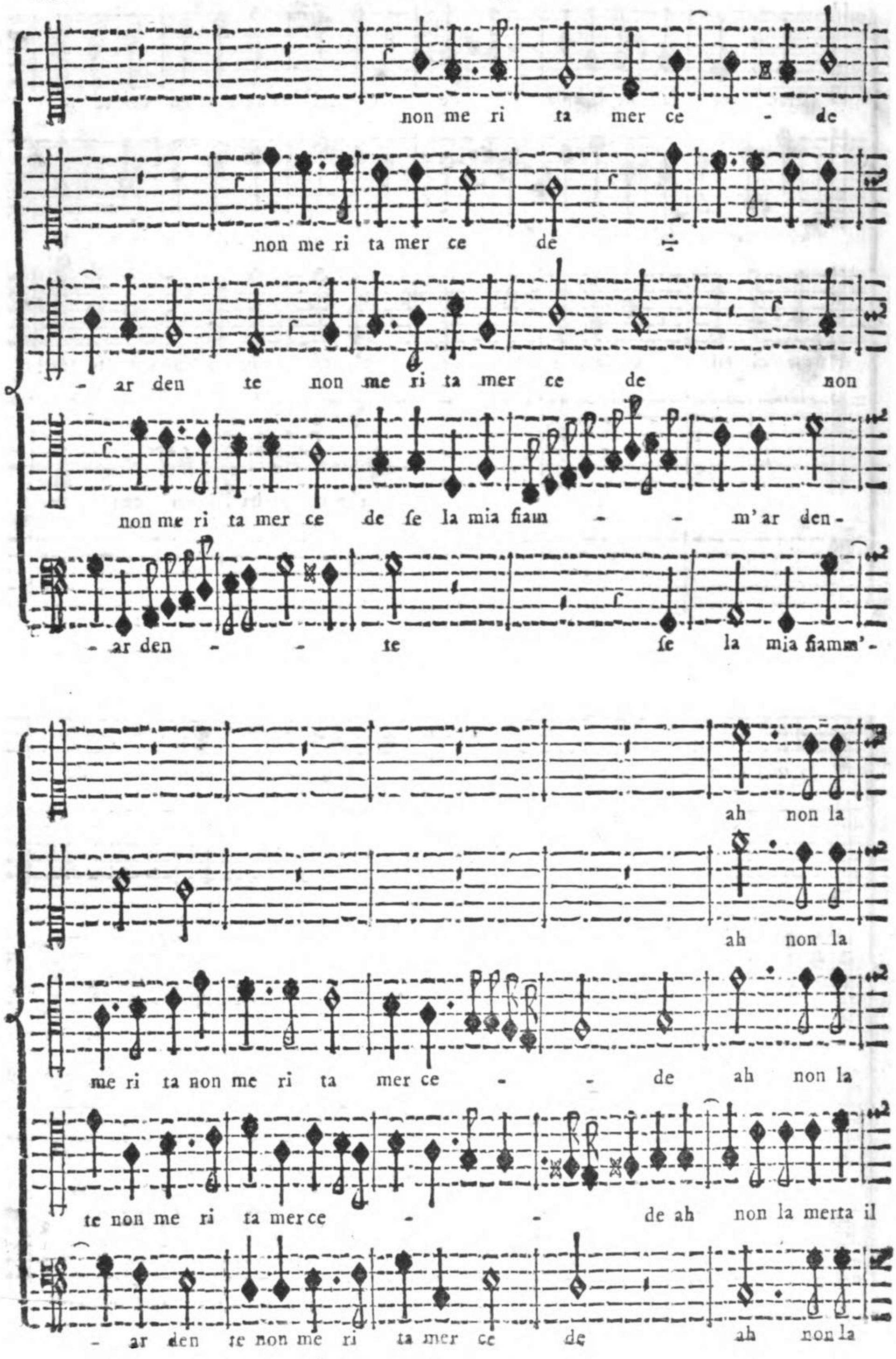
ma per chè ÷ ſtrac ci fai ma per chè ma per -

ro re ma per chè ma per chè

- re ma per chè ſtrac ci fai

ro re ma per chè ſtrac ci fai


ſtrac ci fai de la mia fe de che col pa ha l' in no cen te ſe
che ſtrac ci fai de la mia fe de che col pa ha l' in no cen te
ſtrac ci fai de la mia fe de che col pa ha l' inno cen te ſe
che col pa ha l' in no cen te
la mia fiam - m' ar den te non me ri ta mer ce de
ſe la mia fiamm' ar den te
la mia fiam - m' ar den - - te ſe la mia fiamm'
ſe la mia fiamm' ar den te
ſe la mia fiamm'


non me ri ta mer ce - de
non me ri ta mer ce de ÷
- ar den te non me ri ta mer ce de non
non me ri ta mer ce de se la mia fiam - - m'ar den -
- ar den - - te se la mia fiamm' -
ah non la
ah non la
me ri ta non me ri ta mer ce - - de ah non la
te non me ri ta mer ce - - de ah non la merta il
- ar den te non me ri ta mer ce de ah non la

mer ta il mio fe del fe del ſer vi re ah non la mer ta il

mer ta il mio fe del ſer - vi - re ah non la mer ta il mio

mer ta il mio fe del ſer vi re ah non la mer ta il

mio fe del - ſer vi re

mer ta il mio fe del ſer vi re

mio fe del ſer vi - re ma ſtrac cia pur ma ſtrac cia

fe del ſer vi re ma ſtrac cia pur ma ſtrac -

mio fe del ſer vi re ma ſtrac cia pur ma ſtrac cia pur

ma ſtrac cia pur ma ſtraccia pur ma

ma ſtrac cia pur ma ſtrac -

pur cru de le non può mo - rir

- cia pur cru de le non può mo - rir d'a - mor

cru de - le non può mo rir d'a-

ſtrac cia pur cru de le non può mo rir d'a mor

- cia pur cru de le non può mo rir

d'a - mor al ma fe de le forge rà nel mo rir qua -

al - ma fe - de - le for ge rà nel mo rir qua -

mor al ma fe de le

al - ma fe de le for ge rà nel mo -

d'a mor al ma fe de le

(13)

fi fe ni - ce la fe de mia più bella e più fe li ce

fi fe ni - ce la fe de

la fe de mia più bel la for ge rà nel mo rir qua fi

(15)

rir qua fi fe ni ce la fe de mia più bella è più fe li - ce

la fe de

la fe de mia più bel - la e più fe li ce

mia più bella e più fe li ce for ge rà nel morir qua fi fe ni ce la

- fe ni - ce for ge rà nel mo-

for ge rà nel mo rir qua fi fe ni - ce la

mia più bel la forge rà nel morir qua fi fe ni ce la fe de

la fe de mia più bel la la

fe de mia più bel l' e più fe li ce la fe de

rir qua - si fe ni - ce la fe de mia più

fe de mia più bella e più fe li ce la fe de mia più

mia più bella e più fe li ce la fe de mia più bel -

fe de mia più bel la e più fe li ce.

mia più bel la e più fe li - - ce.

bel la e più fe li - ce.

bel la e più fe li ce e più fe li ce.

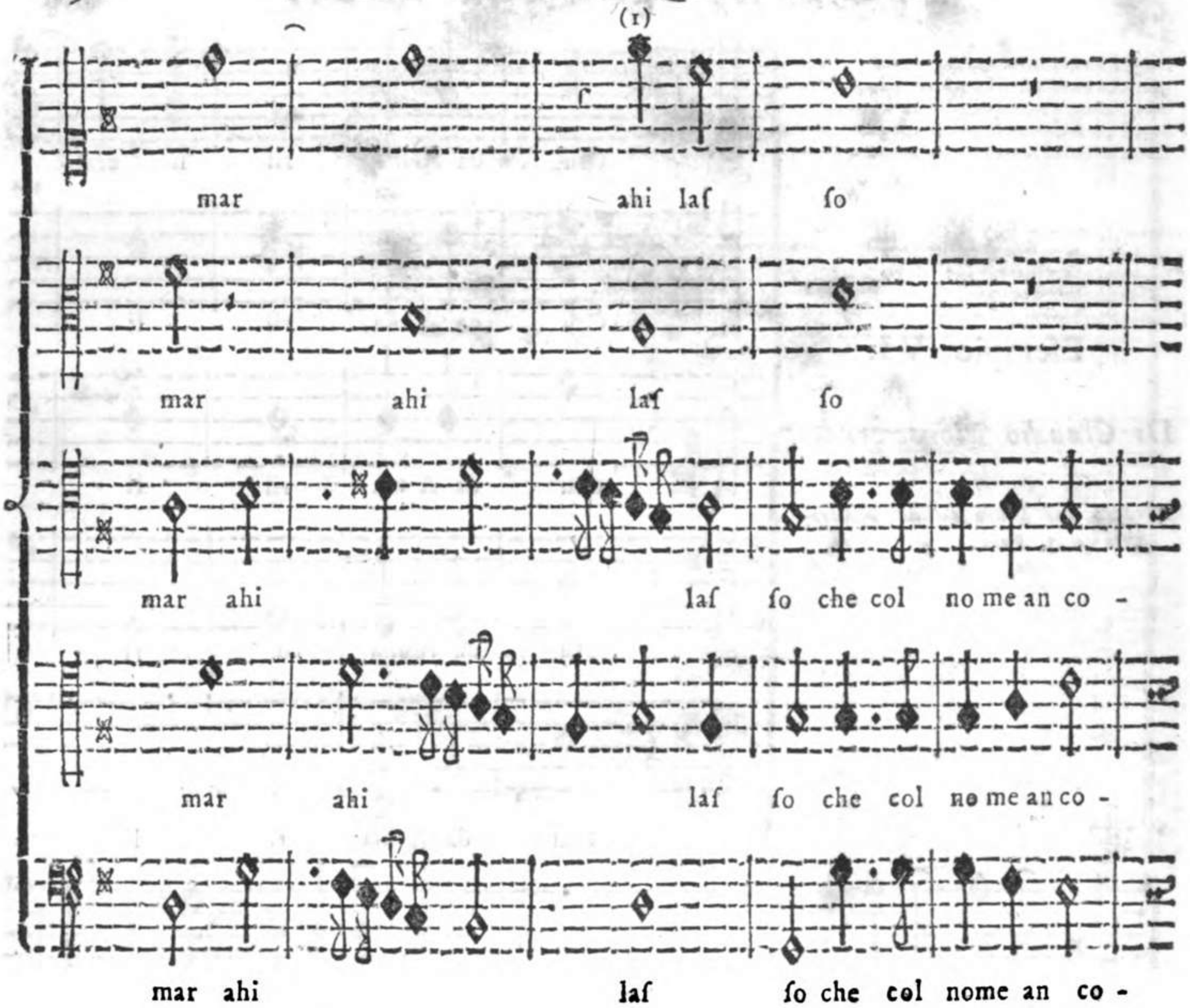
- la e più fe li ce.

Esempio VI.

Di Claudio Monteverde.

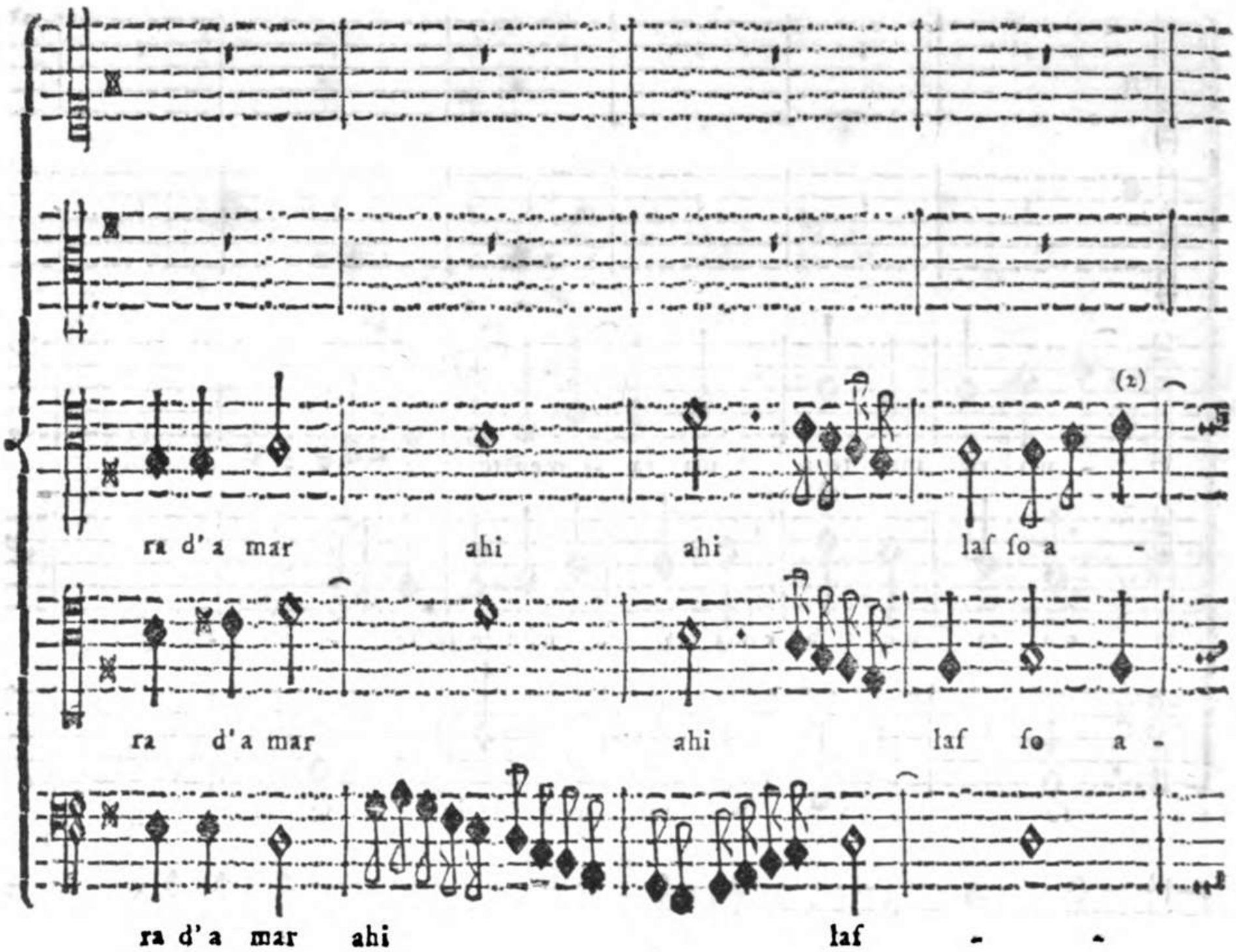
Estratto dal Libro 5. de' Madrigali a 5. Voci.

Dall' uso delle Dissonanze, e specialmente della Settima libero, e affatto alieno dalle Leggi de' primi Maestri, che ha fatto l' Autore in questo suo Madrigale si verrà in chiaro del perchè si suscitassero contro di lui tanti Oppositori, come accennato abbiamo nell' Esempio antecedente. I Zelanti non potendo soffrire in pace un tal' uso con-

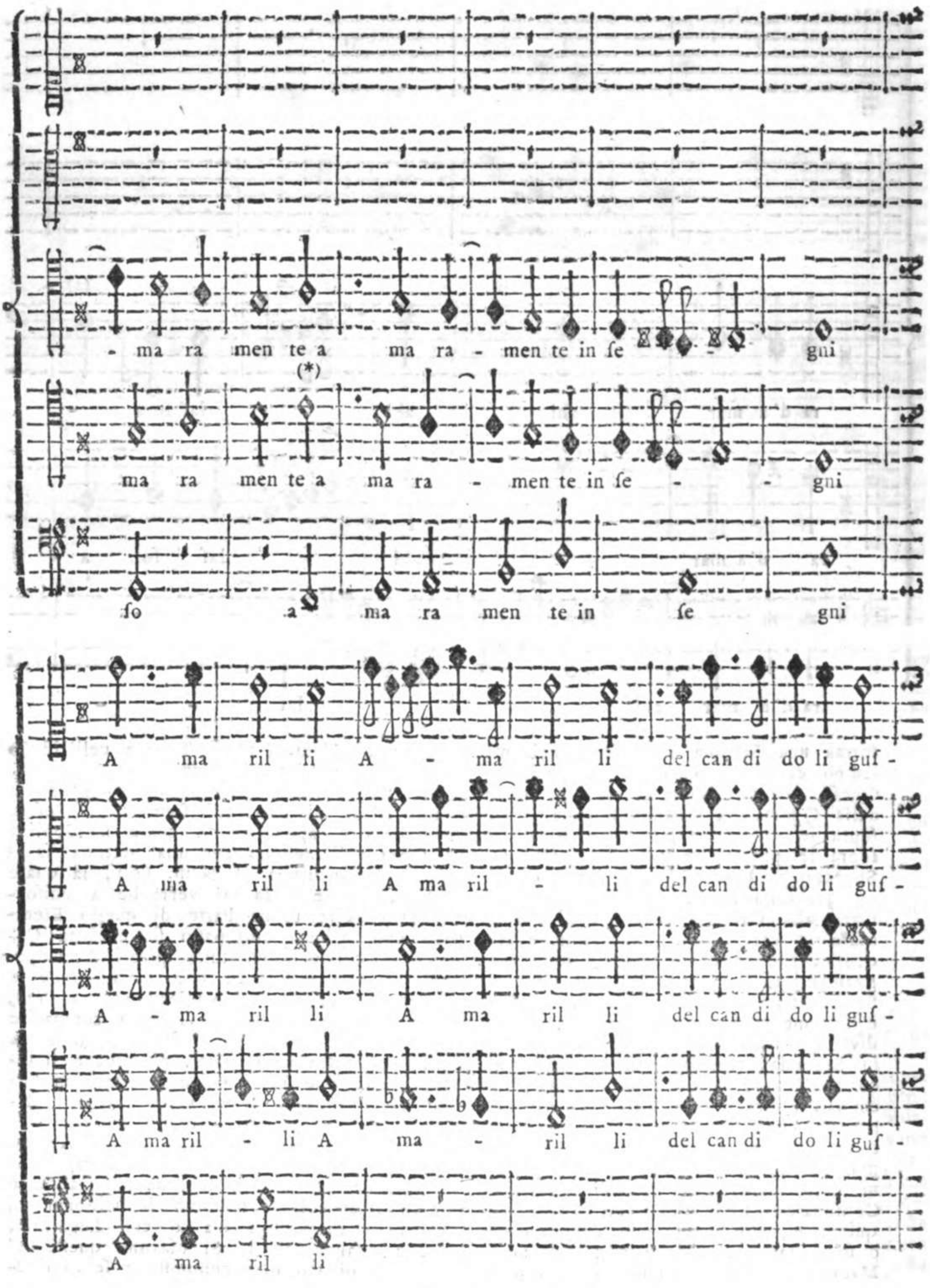


contrario alle antiche Leggi, s' allarmarono contro di lui, rimproverandolo d' aver uſati Intervalli falſi, e Diſſonanze irregolarmente, e ſenza alcuna Preparazione. Ad onta però di tutti i loro rimbrotti egli ebbe il bel piacere di vedere la pratica da lui introdotta sì bene accolta, ed abbracciata dai Compoſitori, che fino a' giorni noſtri ſi mantiene in tutto il ſuo credito, Come però, e quando poſſano uſarſi lodevolmente le Diſſonanze aliene dalle Regole, da queſto Eſempio potrà agevolmente rilevarlo il Giovane Compoſitore, avvertendo però che ſe le dette Diſſonanze furono introdotte, e vengono permeſſe nello Stile Concertato di Chieſa, di Madrigali, di Muſica profana, Drammatica, e Inſtrumentale, non furono mai però praticate fino a' giorni noſtri da' veri periti Maeſtri nello Stile a Cappella, perchè aliene, e repugnanti ad un tale Stile, che pur troppo, e lo dico con grandiſſimo diſpiacere, a giorni noſtri è quaſi perduto affatto, e pochi vi ſono, che ſiano a portata di ſcrivere eſattamente a Cappella, e che abbiano una piena cognizione del vero, e legittimo carattere di queſto Stile. Venghiamo ora all' Analiſi di queſto Madrigale. Sopra le parole: *Cruda Amarilli*: introduce due volte l' Autore un ben teſſuto Contrappunto; così pure ſopra le parole: *Che col nome ancora d' amor*. In prova di quanto abbiamo detto di ſopra dell' uſo da lui praticato delle Diſſonanze, oſſervi il Giovane Compoſitore la Muſica ſopra le parole: *ahi laſſo*, come il Soprano al Num. (1) entra in Nona, o ſia Seconda, e immediatamente paſſa di Salto alla Settima ſenza alcuna Preparazione, o ſenza procedere di grado in mezzo a due Conſonanze, come preſcrive la *Regola della Nota buona, e cattiva* eſpoſta nella Prima Parte di queſto Eſemplare alla pag. xxv. Oſſervi pur anche al Num. (2) la Settima, ſenza alcuna Preparazione, la qual Settima ſerve di Preparazione per legare la Quarta. Queſto Paſſo quanto raro, e non praticato ai tempi dell' Autore, altrettanto di frequente vien' uſato a giorni noſtri. Un grazioſo Attacco propoſto dal primo Tenore riſcontrafi al Num. (3) ſopra le parole: *Ma del Aſpido ſordo*, al quale riſpondono tutte le Parti, fra le quali il Contralto al Num. (4), e affinchè la Riſpoſta ſia Reale

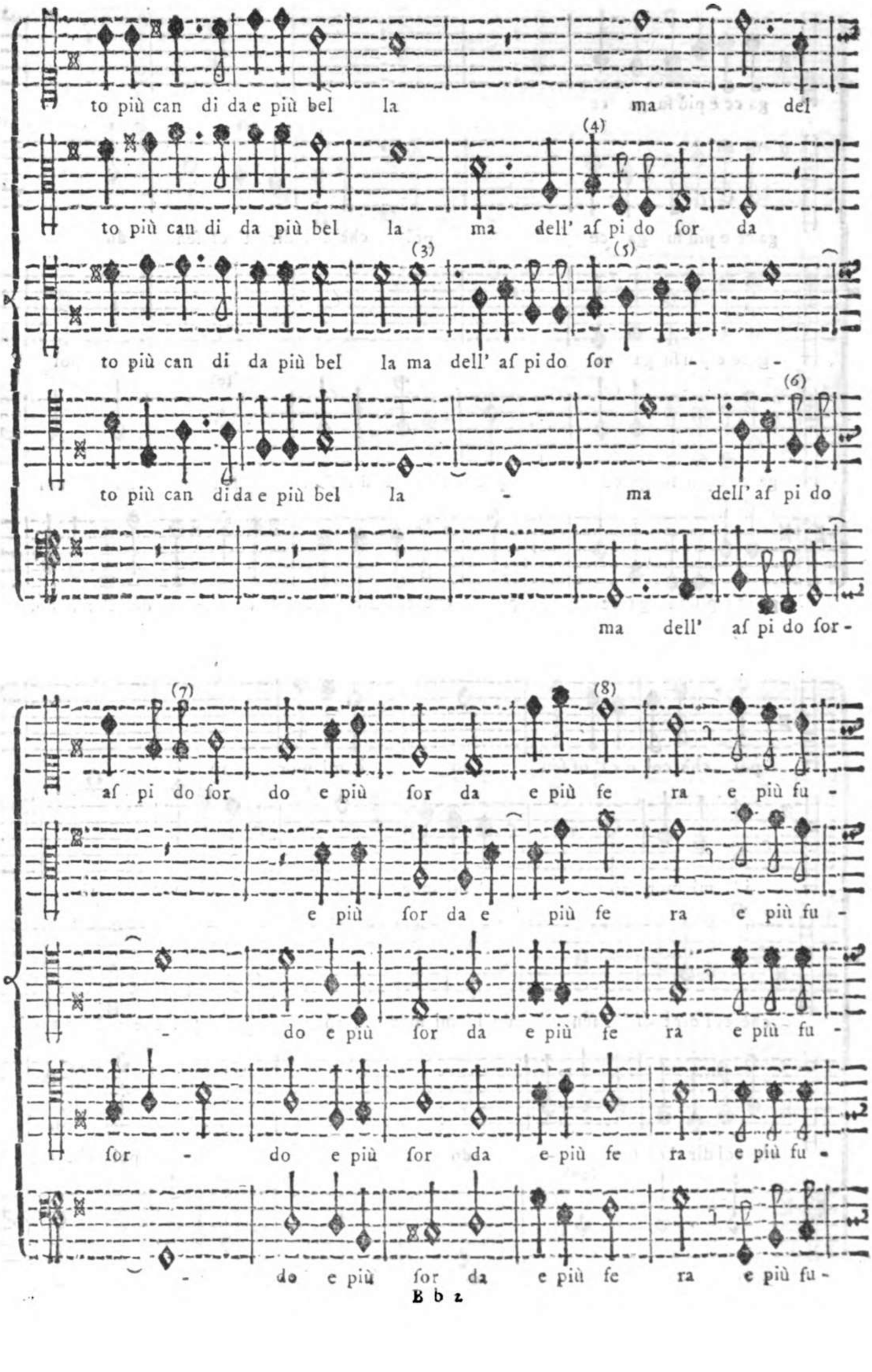
forma

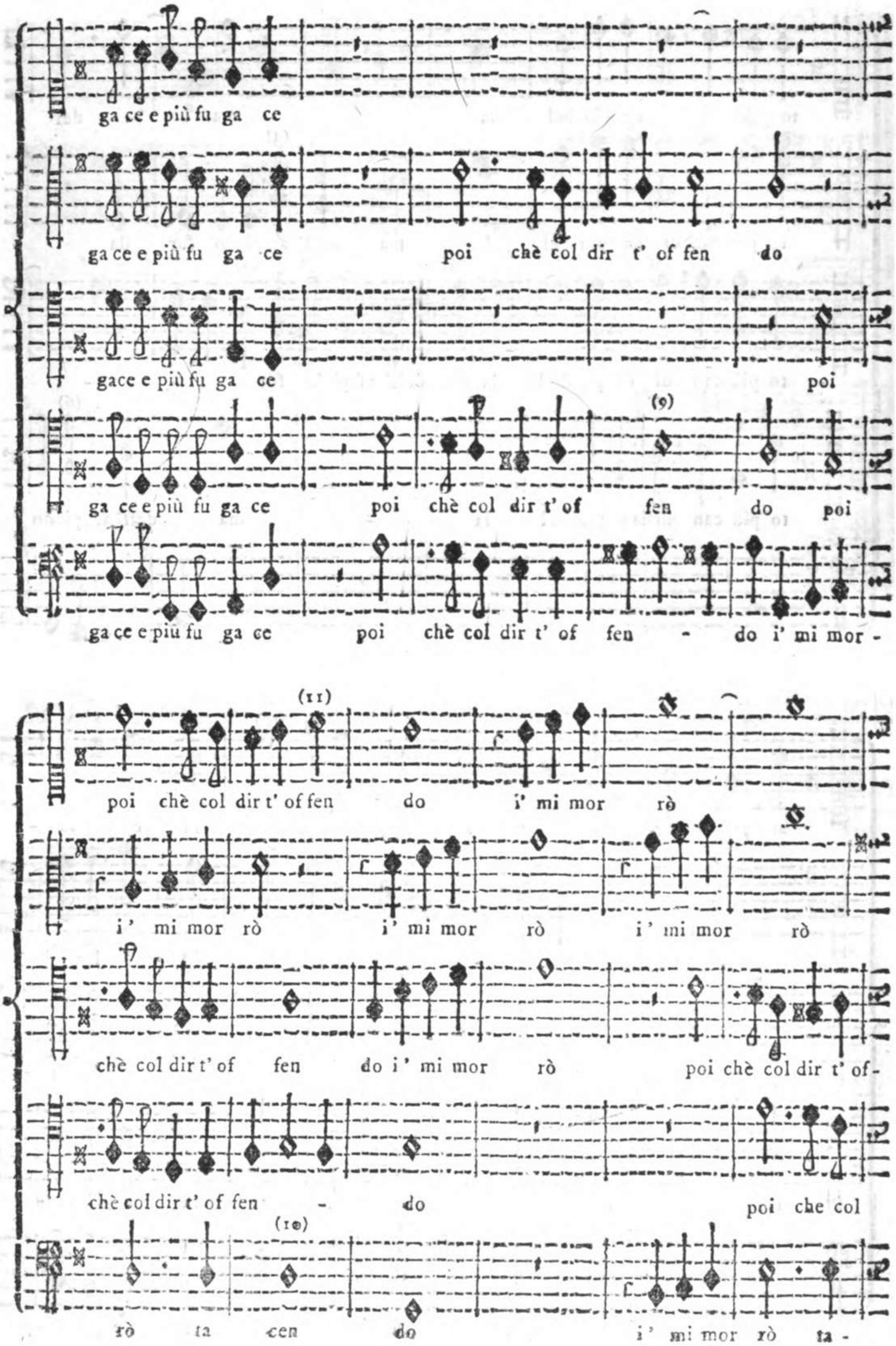


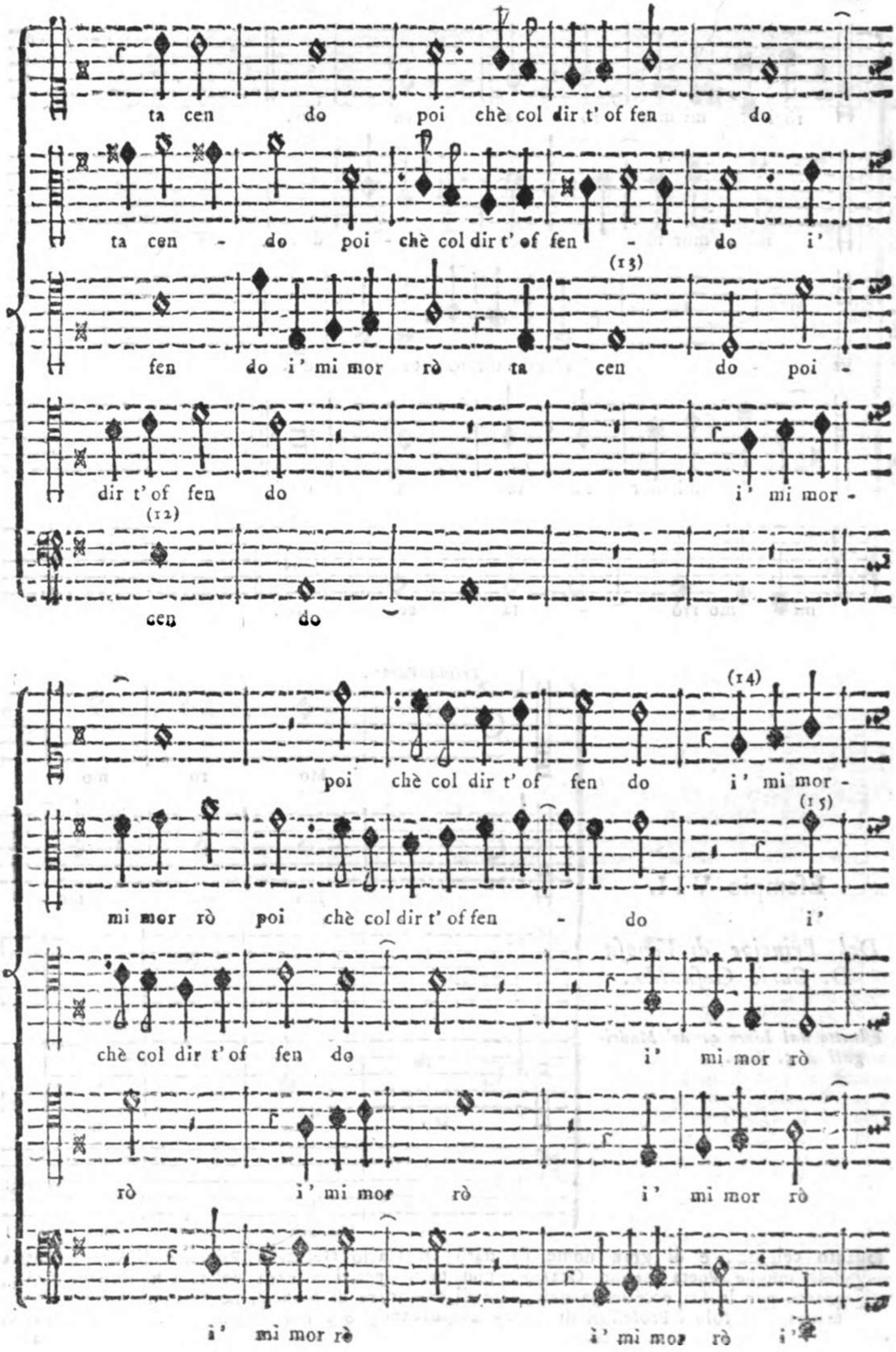
forma una Settima di Salto, nel mentre che al Num. (5) il Tenore nell' iſteſſo tempo di grado paſſa alla Seconda, il che vien repplicato al Num. (6), e (7). Queſti accompagnamenti di Settima maggiore da ſe, o di Seconda accompagnata dalla Quarta, e Settima Minore, ſi praticano a' giorni noſtri di frequente. Poſcia ſopra le parole: *e più ſorda*, forma un piccolo Contrappunto, il quale ſi repplica ſopra le parole: *e più fera*, alla Quarta ſopra coll' aggiungervi una Settima ſu 'l Soprano al Num. (8). Incontraſi una Cadenza ſtraordinaria al Num. (9), la quale ogniqualvolta aveſſe il ſuo Baſſo Fondamentale, che è *E la mi* verrebbe a uniformarſi alla Cadenza perfetta, di cui ſi è parlato nella Prima Parte di queſto Eſemplare in varj luoghi ſingolarmente alla pag. 186. Che queſto paſſo ſia perfetta Cadenza, rilevaſi evidentemente dal Num. (10) in cui vi ſono tutti quegli Accompagnamenti ſoliti praticarſi nelle Cadenze, con la ſola diverſità, che vi aggiunge la Settima ſegnata al Num. (11). Queſto paſſo viene repplicato ai Numeri (12), e (13), e ſiccome ritrovanſi in diverſa poſitura, così in qualche modo viene a comparire diverſo, ſoſtanzialmente però e ſempre l' iſteſſo. Al Num. (14) il Soprano entra in Seconda, così pure il Contralto al Num. (15) entra in Quarta, quandoche il ſecondo Tenore ritrovaſi in Quinta, onde fra queſte due Parti viene a urtare in Seconda. Sopra i due ultimi Verſi: *Poichè col dir t' offendo, I' mi morrò tacendo*. Ritrovaſi compoſta dall' Autore una Muſica con alcuni Soggetti condotti aſſieme con tutta l' Arte, e naturalezza. Rifletter deve il Giovane Compoſitore, che l' Autore non uſa le Diſſonanze aliene dalle Leggi ſe non ne' caſi, in cui l' eſige l' eſpreſſione delle parole, e ne' ſoli Madrigali. E ſiccome per comun ſentimento quanto le Conſonanze ſono grate all' Udito, altrettanto ſpiacevoli ſi rendono le Diſſonanze, quindi è, che queſte non debbono uſarſi fuori di propoſito, ma o con Legatura, o di paſſaggio, affinchè non rieſcano nojoſe, e diſaggradevoli. Si uſavano queſte ne' Madrigali, perchè, eſſendo cantati dalle ſole Parti di cui ſono compoſti, e ſenza l' accompagnamento d' alcun' Iſtrumento, era più facile che veniſſero intonate a perfezione da pochi Cantanti, di quello che nelle Compoſizioni di Chieſa, nelle quali canta tutta la turba de' Cantori, i quali, come l' eſperienza c' inſegna, non ſono tutti diſpoſti a una giuſta, e perfetta Intonazione.

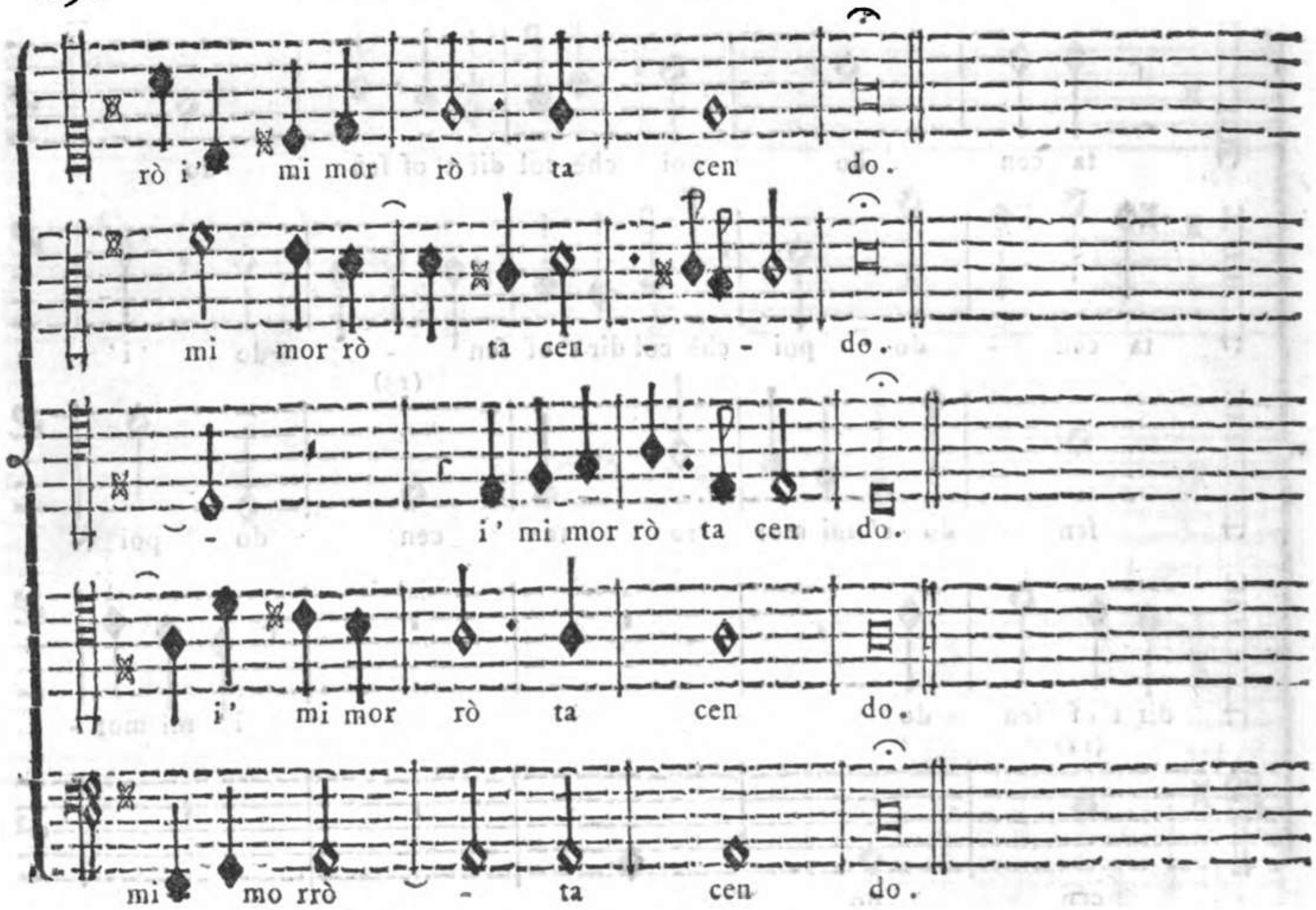


Incontraſi in queſto Segno (*) la Quinta falſa ſenza Preparazione, e quello che deve più notarſi, è che il Baſſo entra in Diſſonanza, ſenza che antecedentemente ſia ſtata legata. L'eſpreſſione però delle parole: *amara morte*, dimoſtra come l'Autore lodevolmente ha uſata una tal licenza.


to più can di da e più bel la ma del
(4)
to più can di da più bel la ma dell' af pi do for da
(3)
(5)
to più can di da più bel la ma dell' af pi do for - -
(6)
to più can di da e più bel la - ma dell' af pi do
ma dell' af pi do for -
(7)
(8)
af pi do for do e più for da e più fe ra e più fu -
e più for da e più fe ra e più fu -
- do e più for da e più fe ra e più fu -
for - do e più for da e più fe ra e più fu -
- do e più for da e più fe ra e più fu -


ga ce e più fu ga ce
ga ce e più fu ga ce poi chè col dir t' of fen do
gace e più fu ga ce poi
(9)
ga ce e più fu ga ce poi chè col dir t' of fen do poi
ga ce e più fu ga ce poi chè col dir t' of fen - do i' mi mor -
(11)
poi chè col dir t' of fen do i' mi mor rò
i' mi mor rò i' mi mor rò i' mi mor rò
chè col dir t' of fen do i' mi mor rò poi chè col dir t' of -
chè col dir t' of fen - do poi che col
(12)
rò ta cen do i' mi mor rò ta -

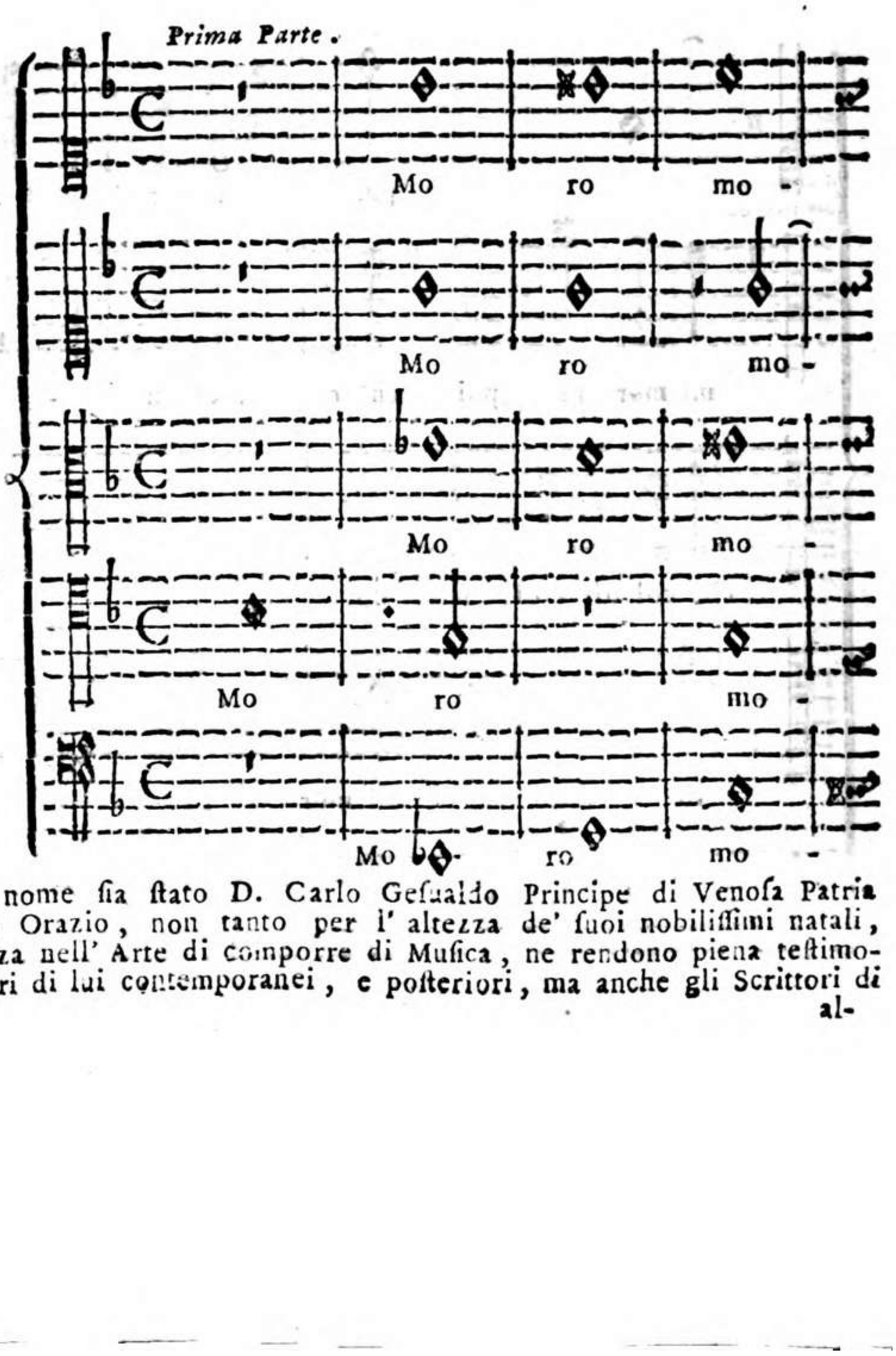

ta cen do poi chè col dir t' of fen do
ta cen - do poi chè col dir t' of fen - do i'
(13)
fen do i' mi mor rò ta cen do poi -
dir t' of fen do i' mi mor -
(12)
cen do
(14)
poi chè col dir t' of fen do i' mi mor -
(15)
mi mor rò poi chè col dir t' of fen - do i'
chè col dir t' of fen do i' mi mor rò
rò i' mi mor rò i' mi mor rò
i' mi mor rè i' mi mor rò i'



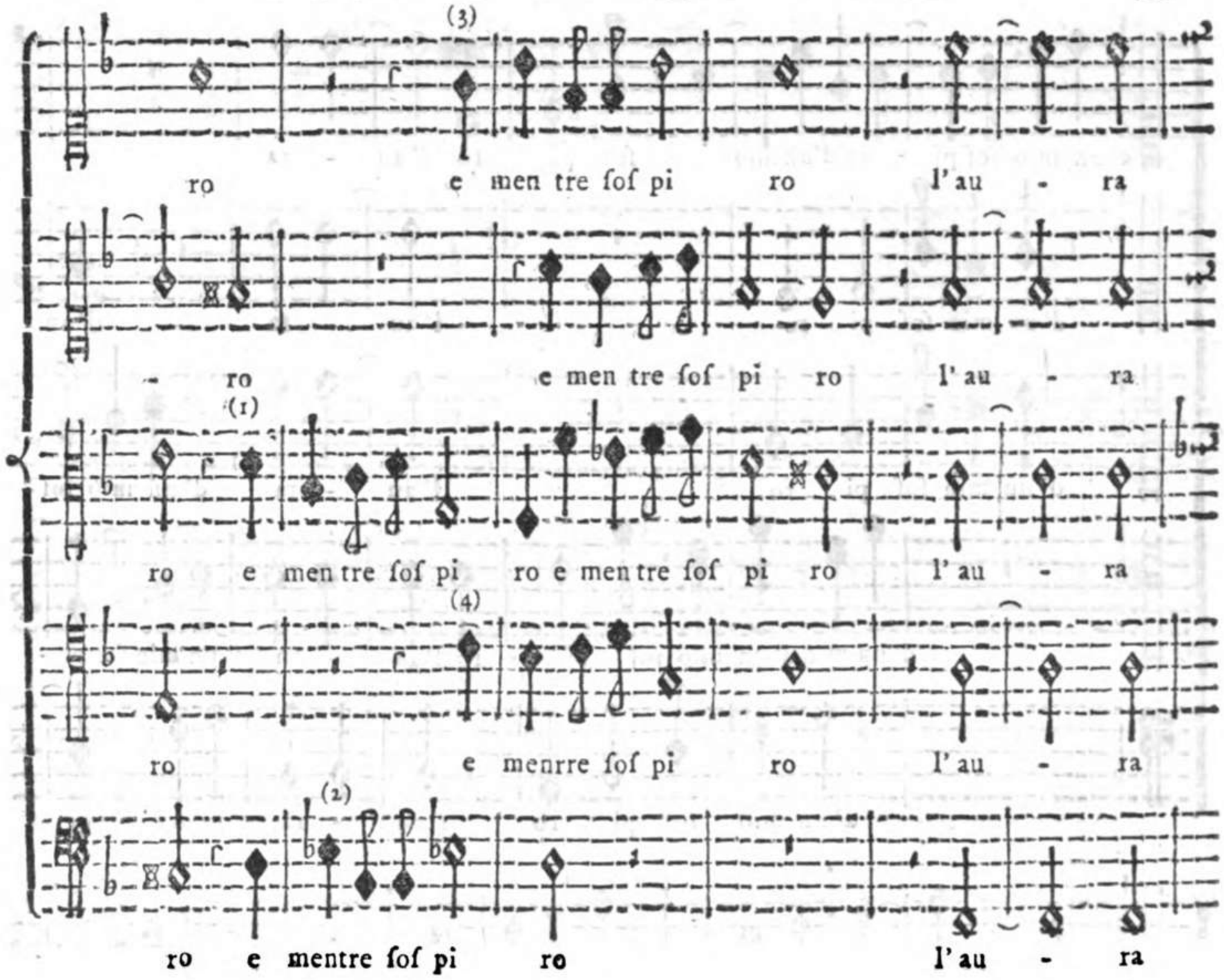
Esempio VII.

Del Principe di Venosa D. Carlo Gesualdo.

Estratto dal Libro 4. de' Madrigali a 5. Voci.

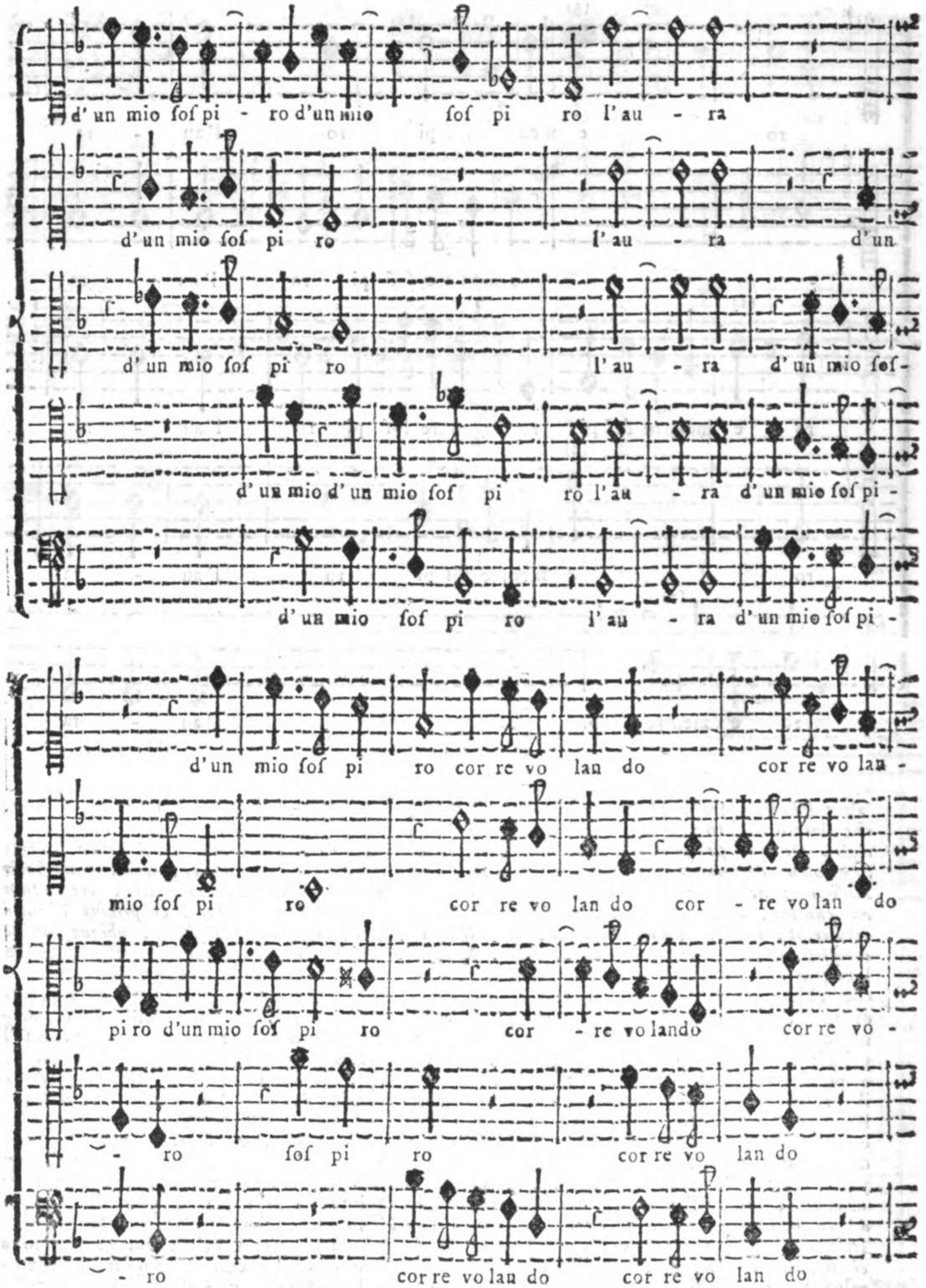


Quanto celebre, e di gran nome sia stato D. Carlo Gesualdo Principe di Venosa Patria dell' insigne Poeta Latino Orazio, non tanto per l' altezza de' suoi nobilissimi natali, quanto per la sua eccellenza nell' Arte di comporre di Musica, ne rendono piena testimonianza non solo i Professori di lui contemporanei, e posteriori, ma anche gli Scrittori di al-



altre facoltà, fra' quali Gerardo Gioanni Voſſio (De Natur. Art. lib. 3. Cap. 59. §. 26), che laſciò ſcritto: *Anno* 1600. *magna in Muſicis laus fuit Caroli Geſualdi, Venuſini Principis. De quo ſic Joſephus Blancanus in Chronologia Mathematicorum ad Sæculum Chriſti Septimum decimum: Nobiliſſimus Carolus Geſualdus, Princeps Venuſinus, noſtræ tempeſtatis Muſicorum ac Melopæorum Princeps. Hic enim rhythmis in Muſicam revocatis, eos, tum ad cantum, tum ad ſonum, modulos adhibuit, ut cæteri omnes Muſici ei primas libenter detulerint; ejuſque modos cantores, ac fidicines omnes, reliquis poſthabitis, ubique avidè complectuntur. Obiit Anno* 1614. Sono molte le Opere di Madrigali da eſſo date in luce, e riſtampate in varj luoghi dagli ſteſſi Profeſſori di Muſica di que' tempi, lo che chiaramente dimoſtra in quanta alta ſtima egli foſſe venuto univerſalmente preſſo di tutti. E a tutta ragione, avendo egli introdotto uno Stile ſublime, eſpreſſivo, pieno d' artificj, e particolarmente una maniera rara, e ſingolare nel modulare. Su 'l principio di queſto Madrigale ſopra la parola: *Moro* incontraſi una Muſica eſpreſſiva, e poſcia al Num. (1), e (2) vengono propoſti due Soggetti, ai quali riſpondendo il primo Soprano, e il Tenore formano una piccola Fuga d' Imitazione; e ſiccome il Soggetto ſegnato Num. (1) è nella Parte Acuta, e il Soggetto ſegnato Num. (2) è nella Parte Grave, nelle due Riſpoſte ſegnate Num. (3), e Num. (4) il Soggetto della Parte Grave paſſa nell' Acuta al Num. (3), e il Soggetto della Parte Acuta paſſa nella Grave al Num. (4), e perciò formaſi un Contrappunto doppio, perchè eſſendo prima all' Ottava, ora ſi cangia alla Quinta. Indi ſopra le parole: *l' aura d' un mio ſoſpiro corre volando a farſi alma d' un coro*, ci propone una Muſica con Imitazioni molto eſprimenti. Così pure le ultime parole della Prima Parte: *che anco ei ſoſpira, e more* ſono ben' eſpreſſe con Imitazioni condotte con un' ammirabile naturalezza, ed artifizio. Su l' ultima Cadenza poi di Settima, e Seſta, che reſta nella Quinta del Tuono, riſcontraſi la Nota del Baſſo ſegnata (*) accompagnato da Quarta, e Seſta aſſieme con la Terza, il qual' accompagnamento, come abbiamo notato nel Madrigale di Luca Marenzio alla pag. 167. vien praticato per dar maggior forza

ad



eſprimere le parole: *ſoſpira e more*. Scorgeſi però in queſto paſſo una differenza notabile da quello del Marenzio, perchè in queſto eſſendo ferma tanto nel primo Soprano, che nel Tenore la Quarta, il ſecondo Soprano viene a incontrarſi in Seconda col primo Soprano, in Settima col Tenore, e in Terza col Baſſo, il che non ſi trova nell' altro.

Paſſa

do a far fi al ma d'un co re ch'an -
a far fi al ma d'un co - re e ch'an co ei ſoſ pi ra e mo -
lan do a far fi al ma d'un co re ch'an co ei ſoſ pi ra e
a far fi al ma d'un co re ch'an co ei ſoſ pi ra e
a far fi al ma d'un co - re
co ei ſoſ pi ra e mo re ch'an co ei ſoſ -
re ch'an co ei ſoſ pi ra e mo re ſoſ -
mo re ch'an co ei ſoſ pi ra e mo re ch'an co ei
mo re ſoſ pi ra e mo re ch'an co ei ch'an co ei ſoſ -
ch'an co ei ſoſ pi ra e mo re ch'an co ei

pi ra e mo re.

pi ra e mo re ch' an co ei ſoſ pi ra e mo re.

ch' an co ei ſoſ pi ra e mo re.

pi ra e mo re.

ch' an co ei ſoſ pi ra e mo re.

Seconda Parte.

Quan do di lui la

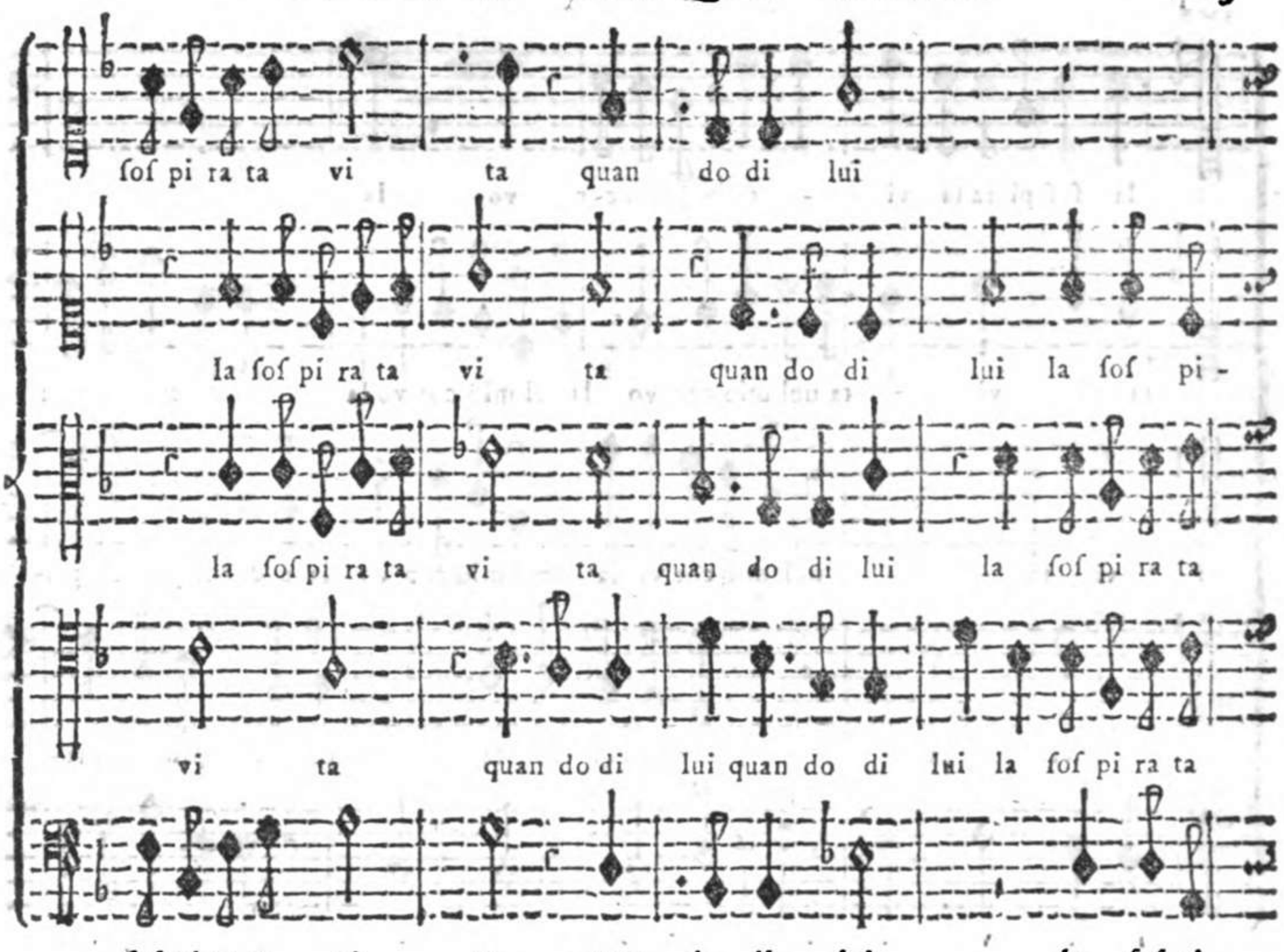
Quan do di lui

Quan do di lui la ſoſ pi ra ta vi ta

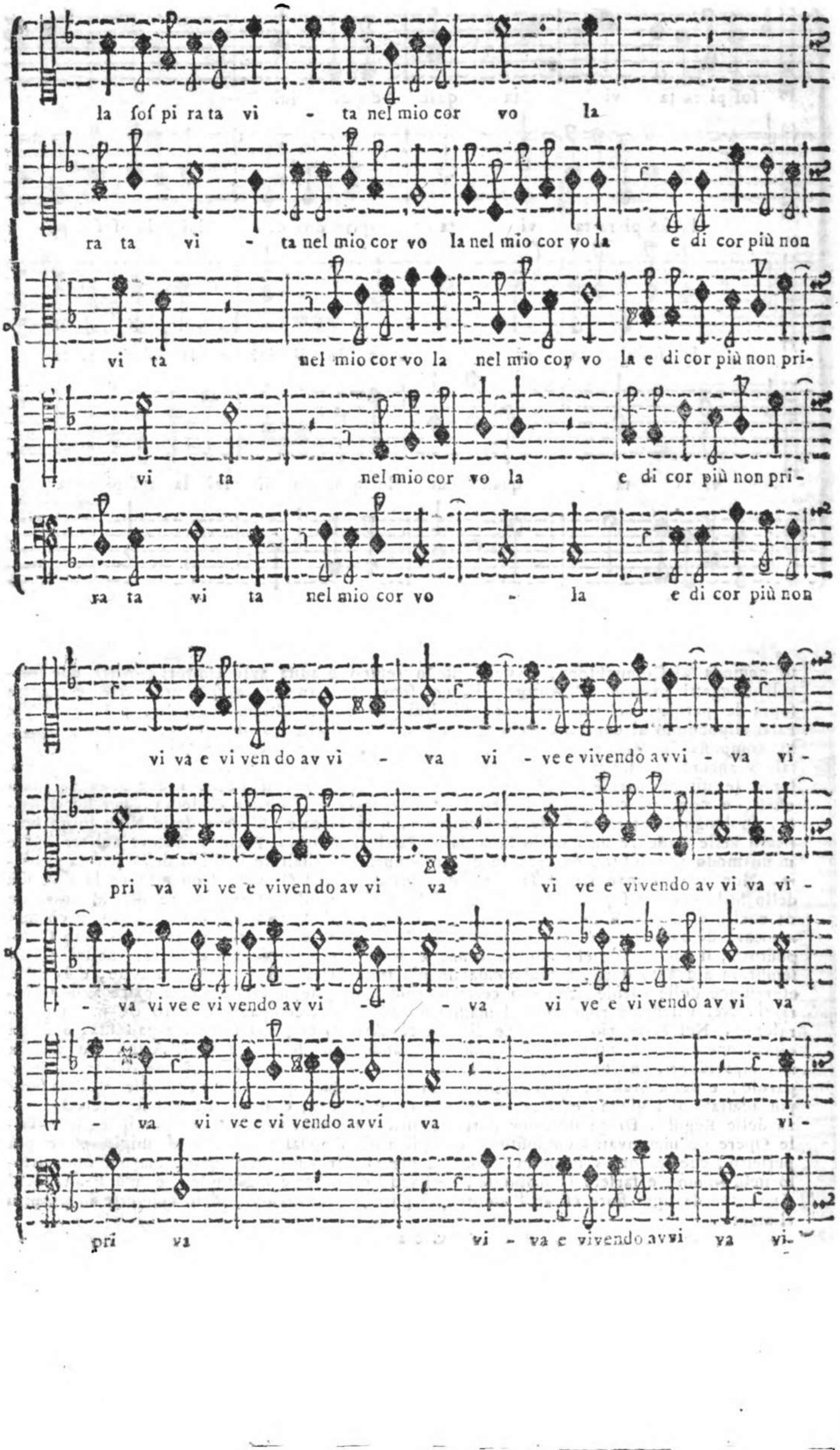
Quan do di lui la ſoſ pi ra ta vi ta la ſoſ pi ra ta

Quan do di lui la

Fatta di poi l' Autore alla ſeconda Parte del Madrigale, e ſu 'l principio propone col Tenore un Soggetto, al quale riſpondono le altre quattro Parti, ora del Tuono, ora Reale, e per lo più d' Imitazione, dal che deve apprendere il Giovane Compoſitore, come una certa libertà di riſpondere uſata in certe circoſtanze rieſce mol-



to comoda al Compoſitore, e nell' iſteſſo tempo gradita agli Uditori. Altri due piccoli Soggetti propone l' Autore, l' uno ſopra le parole: *la ſpſpirata vita*, e l' altra ſopra le parole: *nel mio cor vola*. Si diſtingue queſto ultimo Soggetto, perche alcune Parti riſpondono al contrario delle Propoſte. Giunto alle parole: *Vita, e morte gradita*, ha compoſta la Muſica con una eſpreſſione molto adattata al ſenſo delle parole, e tale è ancora la Muſica ſopra il reſtante delle parole. Si rende però ſingolare quella ſopra le ultime parole: *Chi non ſa così viver e morire*, ſtanteche i due Soggetti ſono eſteſi, e condotti con tutta l' Arte. Straordinaria è l' ultima Cadenza, perchè il Baſſo, in luogo di uſare la Cadenza Ordinaria, o la Plagale, ſi ſerve delle Note ſolite praticarſi nelle Cadenze da qualcheduna delle Parti di mezzo. Forſe l' Autore nel terminare in un modo sì inſolito, ha creduto di far ſempre più riſaltare il ſenſo della parola: *morire*. Non voglio mancare di porre ſotto gli occhi del Giovane Compoſitore la diverſità dello Stile dei quì ſopra eſpoſti Eſempj del Paleſtrina, del Marenzio, e del Monteverde da quello di queſto Eſempio del Principe di Venoſa. A ben riflettere, ſenza però mai mancare di quella ſtima, che ſi deve a queſto inſigne, e univerſalmente accreditato Compoſitore, il ſuo Stile rieſce molto ſerio, e forſe appreſſo qualcheduno de' noſtri giorni ſembrarà alquanto duro, ſoprabbondando più toſto in eſſo la finezza dell' Arte, e la forte eſpreſſione delle parole, che una certa morbidezza, che univerſalmente piace agli Aſcoltanti. Nel Paleſtrina riſcontraſi il maſſiccio dell' Arte accompagnato però da molta naturalezza. Nel Marenzio un' unione di tutti gli Artificj con una ſingolare paſtoſità, e ſcelta eſpreſſione. Nel Monteverde un poſſeſſo grande non ſolo di tutta l' Arte, ma ancora una eſpreſſione, che ha del grandioſo, e una cognizione profonda aſſieme del ſenſo delle parole, e della Muſica, ſcegliendo ſempre quei Paſſi, quelle Idee, quelle Modulazioni più adattate alla giuſta, e retta eſpreſſione delle parole, e alieno da una ſervile oſſervanza delle Regole. Di queſto lume potrà ſervirſi il Giovane Compoſitore per iſcegliere dalle Opere de' mentovati Compoſitori, e degli altri d' ugual grido quel di migliore, e più perfetto, che in loro s' incontra, non già per copiarlo materialmente, ma per inſinuarſelo nell' animo, e farſelo connaturale, imitando così l' arte ingegnoſa, e induſtrioſa dell' Ape, che da ogni fiore eſtrae l' umore più puro, e ſuſtanzioſo, e lo converte in proprio alimento.


la ſoſ pi ra ta vi - ta nel mio cor vo la
ra ta vi - ta nel mio cor vo la nel mio cor vo la e di cor più non
vi ta nel mio cor vo la nel mio cor vo la e di cor più non pri-
vi ta nel mio cor vo la e di cor più non pri-
ra ta vi ta nel mio cor vo - la e di cor più non
vi va e vi ven do av vi - va vi - ve e vivendo avvi - va vi -
pri va vi ve e vivendo av vi va vi ve e vivendo av vi va vi -
- va vi ve e vi vendo av vi - - va vi ve e vi vendo av vi va
- va vi ve e vi vendo av vi va vi -
pri va vi - va e vivendo avvi va vi-

- ta e mor te gra di ta vi - ta e mor te gra di -

- ta e mor te gra di ta vi - ta e mor te gra di -

vi - ta e mor te gra di -

- ta e mor te gra di ta vi - ta e mor te gra di -

- ta e mor te gra di ta

ta non ſa che ſia gio i - re

ta non ſa che ſia gio i re che ſia gio i re chi

ta non ſa che ſia gio i re non ſa che ſia gio i re chi non

ta non ſa che ſia gio i re non ſa che ſia gio i re

ta non ſa che ſia gio i re che ſia gio i re

non ſa ſe ſia gio i re che ſia gio i re

chi non ſa co sì vi ver e mo rí re chi non ſa

non ſa chi non ſa co sì vi ver e mo ri re chi non ſa

ſa chi non ſa co sì vi ver e mo ri re chi non ſa

chi non ſa co sì vi ver e mo ri re chi non ſa chi

chi non ſa chi non ſa

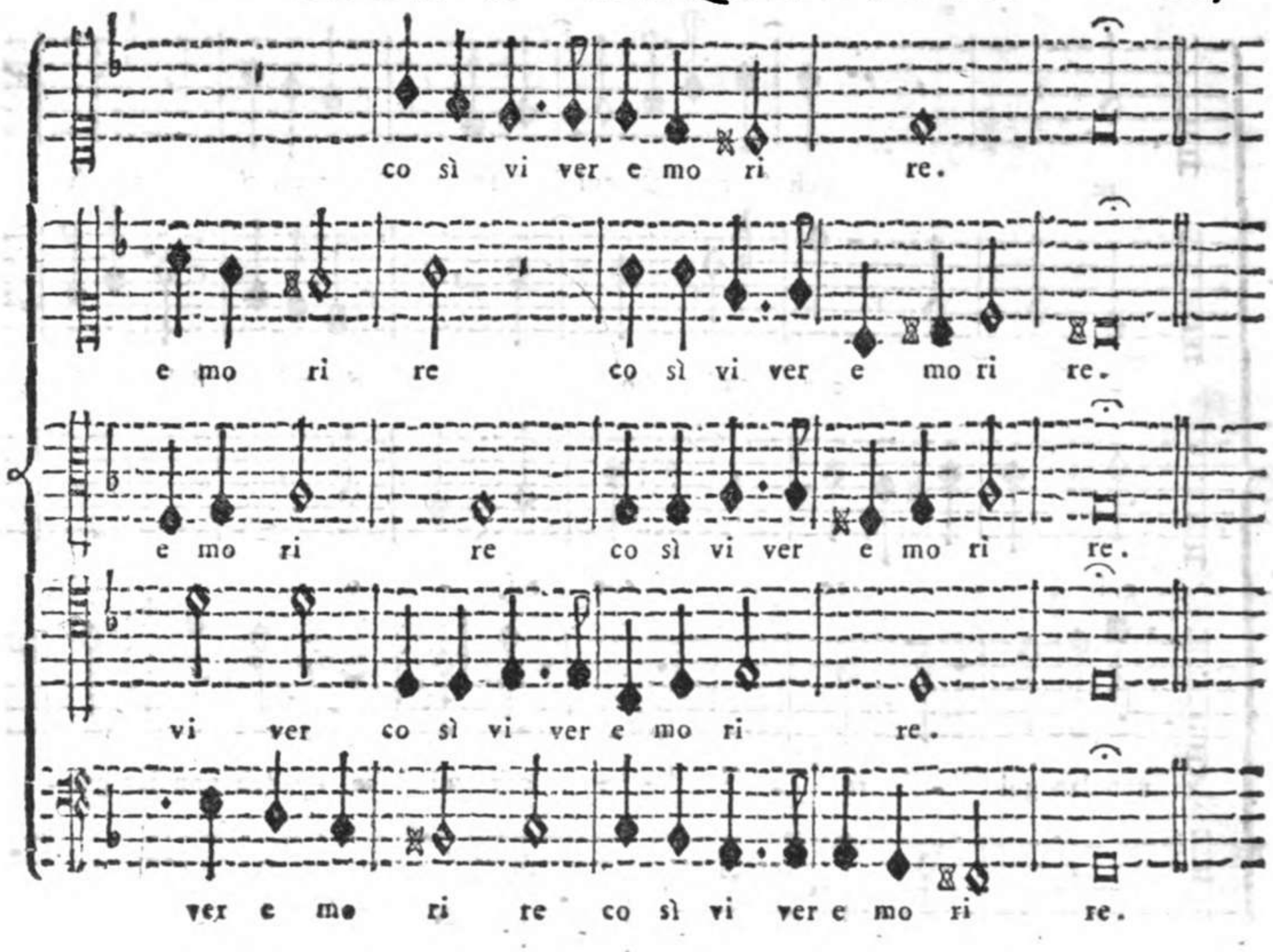
co sì vi ver e mo ri re chi non ſa chi non ſa

co sì vi ver e mo ri re chi non ſa co sì vi ver

co sì vi ver e mo ri re chi non ſa co sì vi ver

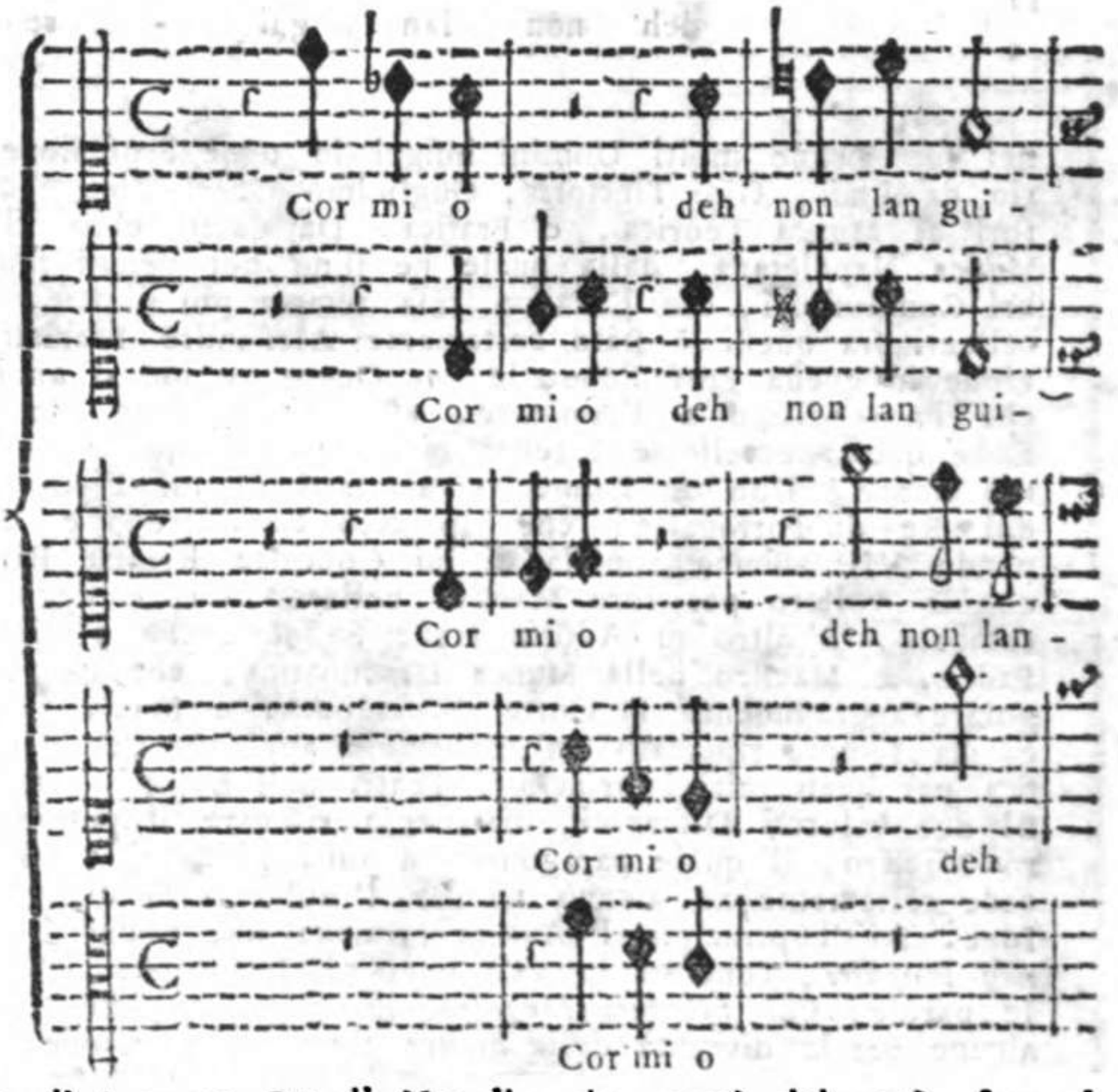
non ſa chi non ſa chi non ſa co sì

co sì vi ver e mo ri re chi non ſa co sì vi-

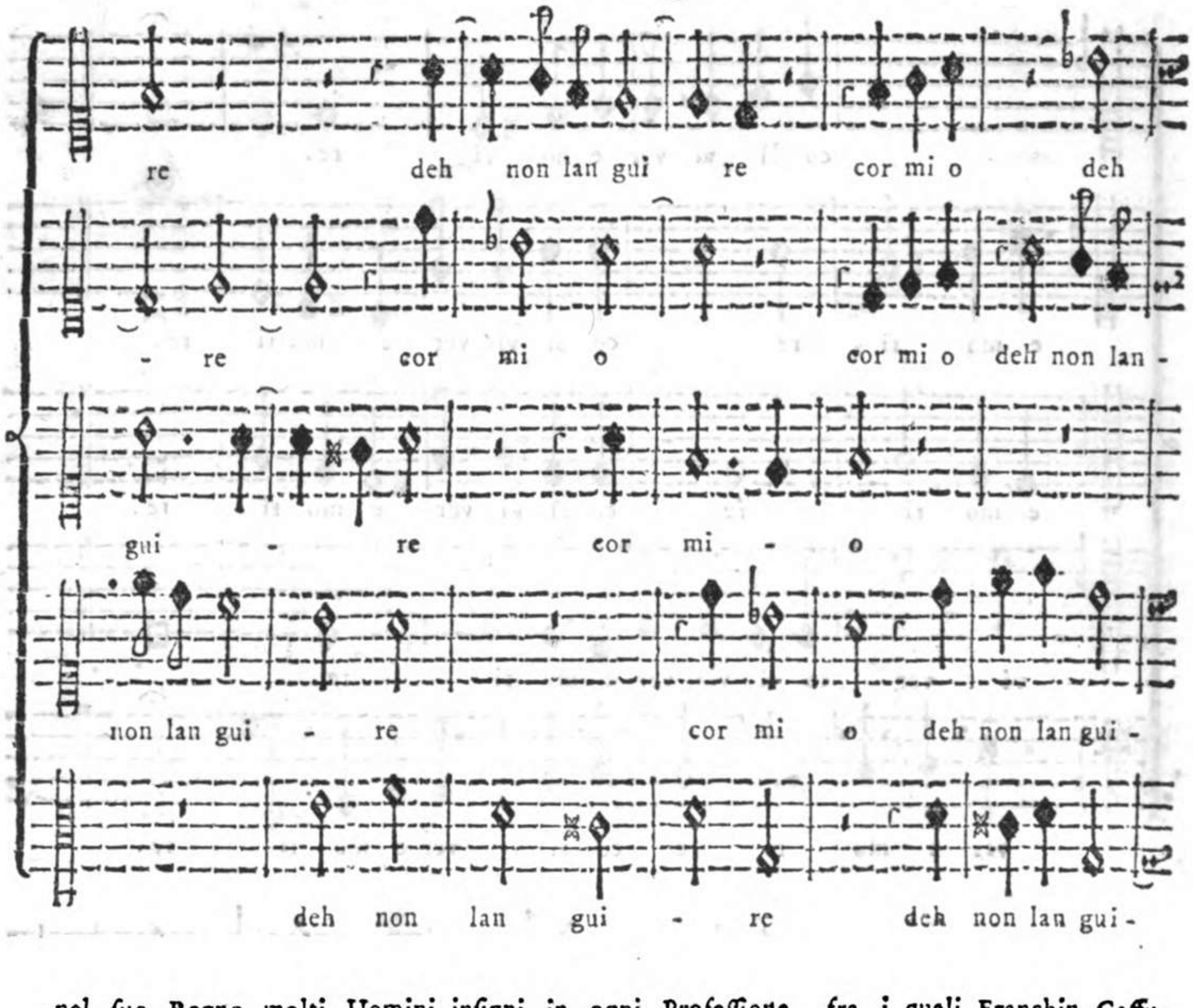


Esempio VIII.

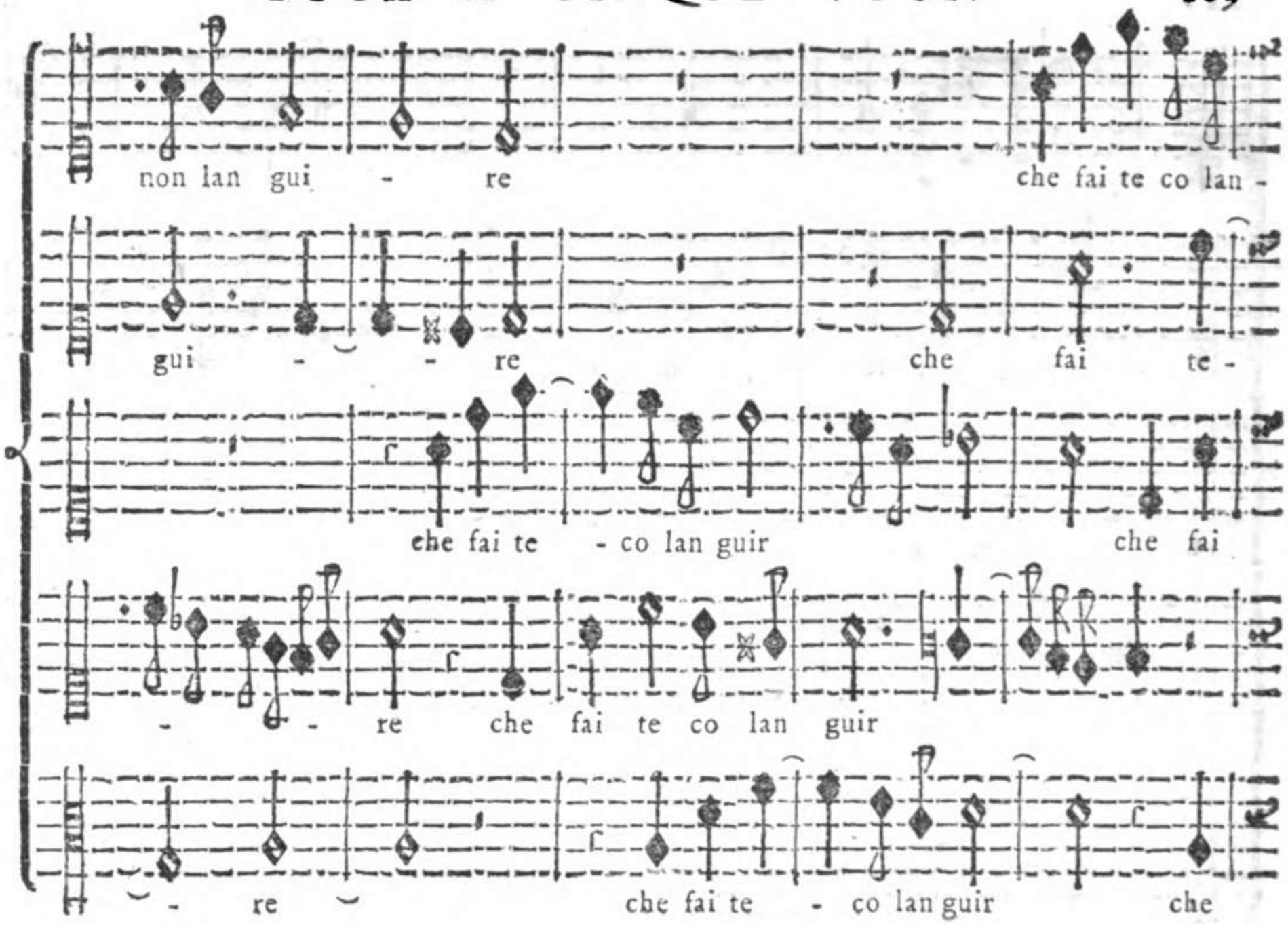
Di Aleſſandro Scarlatti Napolitano,



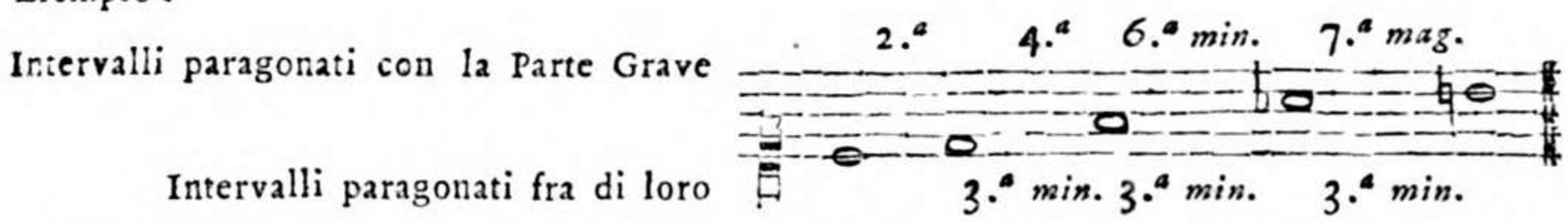
Sotto Ferrante, o Ferdinando d' Aragona Re di Napoli, che regnò dal 1458. fino al 1494., e al riferire di Baſilian Biancardi Napolitano nelle *Vite de' Re di Napoli &c.* pag. 343. 344. fu non pur amante delle lettere, ma ancora letteratiſſimo, fiorivano nel



nel ſuo Regno molti Uomini inſigni in ogni Profeſſione, fra i quali Franchin Gaffurio da Lodi, Gio: Tinctoris, Guglielmo Guarnerio, e Bernardo Ycart valenti Profeſſori di Muſica Teorica, e Pratica. Da queſti ebbe il ſuo principio la Scuola di Muſica Napoletana, dalla quale ne ſono poi venuti ſino a' giorni noſtri tanti celebri Compoſitori, che l' hanno reſa ſempre più illuſtre, e rinomata. Uno de' più eccellenti fra queſti è ſtato certamente Aleſſandro Scarlatti Uomo di profonda cognizione in queſta Profeſſione, le cui Opere, e più d' ogni altra, queſto ſuo Madrigale, che imprendiamo a diſaminare, aſſai apertamente manifeſtano il ſuo gran valore. Ebbe queſto eccellente Maeſtro molti Diſcepoli, ma due veramente gli reſero un ſommo onore. Uno fu Domenico Scarlatti di lui Figliuolo tanto ſtimato, e onorato dal Re di Portogallo, che lo creò Cavaliere, e dal Monarca di Spagna Ferdinando VI. aſſieme con la di lui Conſorte Regina Barbara Infanta di Portogallo, che lo vollero per loro Maeſtro nella Muſica, e ſingolarmente nel ſuono di Clavicembalo. L' altro fu Adolfo Haſſe Saſſone, che a' giorni noſtri merita il nome di Padre, e Maeſtro della Muſica Drammatica, che ha ſervito per tanti anni con ſingolare aggradimento la Corte di Saſſonia, e poſcia la Corte Imperiale di Vienna, ed ha ſempre riportato un' univerſale applauſo per i tanti Drammi compoſti in Muſica per quaſi tutti i principali Teatri dell' Europa. Dopo le lodi ben dovute a queſti due valoroſi Diſcepoli, diamoci a rilevare il pregio di queſto Madrigale del loro Maeſtro, il quale paragonato a tutti gli altri eſpoſti in queſto Eſempio, non la cede certamente ad alcuno nè per l' abbondanza degli Artificj, nè per la ſcelta dell' Idee. Su 'l principio l' Autore propone due Soggetti ſopra le parole: *Cor mio deh non languire*, condotti in varj modi d' Imitazione. Altro Soggetto riſcontraſi ſopra le parole: *Che fai teco languire*, le di cui riſpoſte ſono per lo più del Tuono, e alcune per la diverſità delle Figure ſono d' Imitazione. Segue poſcia un piccolo Attacco a cui riſpondono le Parti all' Uniſſono ſu le parole: *l' anima mia*. Molto eſpreſſivi ſono gli Attacchi, ſingolarmente per la Modulazione ſopra le parole: *Odi i caldi ſoſpiri l' invia*. Due piccoli Soggetti vengono propoſti ſopra le parole: *la pietade*,



tade, *e 'l deſire*, i quali, eſſendo le propoſte alla Terza, nel rivoltarli vengono a formare Contrappunti Doppj alla Seſta di ſotto, e di ſopra. Alle parole: *ſ' io ti poteſſi dar morendo aita*, introduce l' Autore un' Attacco, e per dar più forte eſpreſſione alla parola: *morendo*, ſopra il Contralto al Segno (*) introduce ſenza alcuna Preparazione gli Accompagnamenti di Seconda, Quarta, Seſta minore, e Settima maggiore. Sopra de' quali Accompagnamenti deve oſſervare il Giovane Compoſitore la loro diſpoſizione, e collocazione, i quali non v' ha dubbio, che paragonati colla Parte Grave non ſiano tutti Diſſonanti, ma paragonati fra di loro, ſono Conſonanti, e vengono a formare una ſerie di Terze minori, come dimoſtraci il ſeguente Eſempio:



Queſte tre Terze minori, abbenchè, come c' inſegna la Teorica, la ſerie di due Conſonanze dell' iſteſſa Specie di ſeguito una dietro l' altra (eccettuatene l' Ottava) formi con i termini eſtremi Diſſonanza, ciò non oſtante, o ſia per la loro diſpoſizione, e collocazione, o ſia per l' aſſuefazione dell' Udito, ſono, maſſime a' giorni noſtri, frequentemente praticate, e aggradite. Aſſai bene eſpreſſe vengono dalla Muſica le parole: *Ma vivi ohimè*! Finalmente nelle ultime parole. *Che ingiuſtamente more chi vivo tien nell' altrui petto il core*, incontranſi due Soggetti, che con tutta la perfezione ſono condotti, ed eſteſi affine di dar campo a introdurvi tutti quegli Artificj preſcritti, e praticati da più eccellenti Maeſtri, e che ſono permeſſi dalla natura de' due Soggetti. Deve riflettere il Giovane Compoſitore, come l' egregio Autore ſi è impegnato di comporre queſto ſingolar Madrigale a *Voci Pari acute*, coſa che rende maggiori difficoltà di quello ſia il comporre di Parti Acute, e Gravi unite aſſieme, perchè tal' unione dà maggior comodo, e più campo al Compoſitore di collocare gl' Intervalli, e diſporre le Parti, che non l' unione delle Parti o tutte Acute, o tutte Gravi.

guir lan -

- co lan guir te - co lan guir

te co lan guir

che fai te co lan guir lan guir

fai te co lan guir lan -

guir l'a ni ma mi a l'a ni ma mi -

l'a ni ma mi a l'a ni ma mi a l'a ni ma mi a l'a ni ma

l'a ni ma mi a l'a ni ma mi - a l'a ni ma

l'a ni ma mi a l'a ni ma mi - a l'a ni ma

- - - l'a - ni ma mi a l'a ni ma mi -

guir l'a - ni ma mi a l'a ni ma mi -

- a o - di i cal di ſoſ pi - ri

mi a o di i cal di ſoſ pi - ri

mi a o di i cal di ſoſ pi - ri

a o di i cal di ſoſ - pi ri

a o di i cal di ſoſ pi ri

o di i cal di ſoſ pi ri o di i cal -

o di i cal di ſoſ - pi - - ri

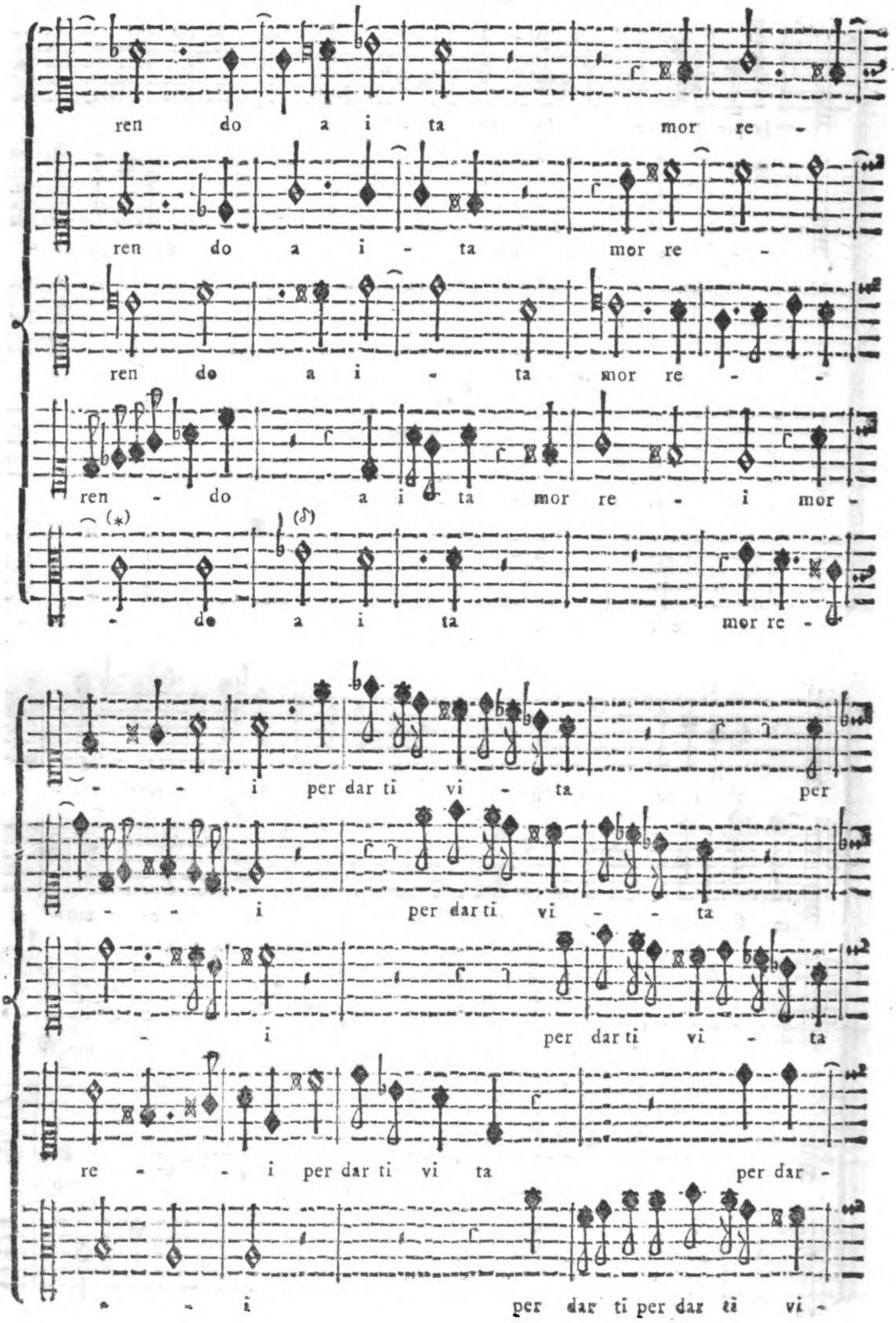
o di i cal di ſoſ pi - - ri o di i

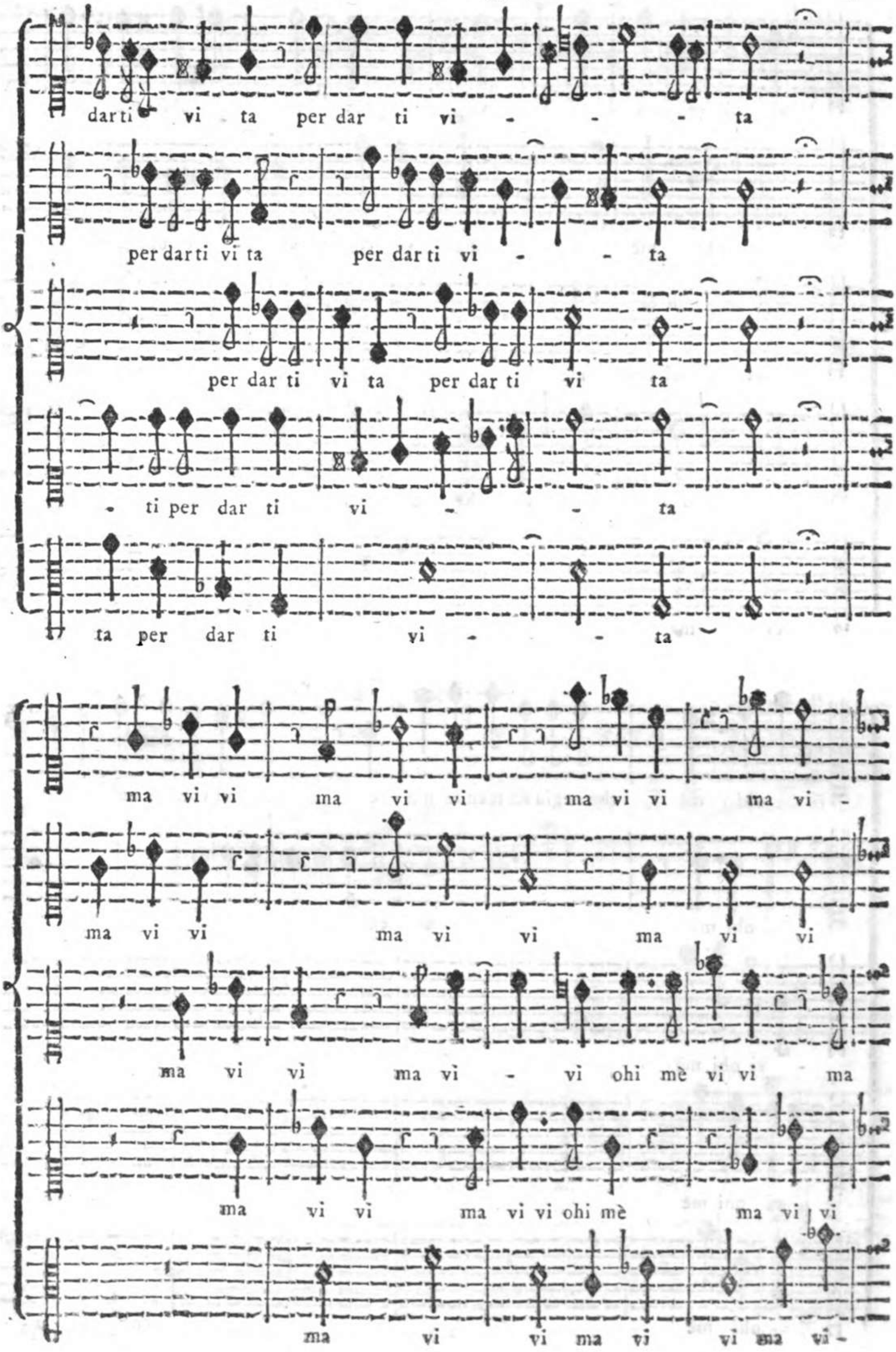
o di i cal di ſoſ pi - ri o di i

o di i cal di ſoſ - pi - ri

di ſoſpi - - ri a te l'in vi - a la pie ta -
a te l'in vi a la pie -
cal di ſof pi ri a te l'in vi a
cal di ſof pi ri a te l'in vi - a
a te l'in vi - a
te e 'l de ſi re la pie ta te
ta te e'l de ſi re la pie ta te la pie ta -
la pie ta te la pie ta te
la pie ta - - -
la pie ta te e 'l de ſi re la pie ta -

la pie ta te e 'l de fi - re
- te e 'l de fi re s' io ti po tef -
la pie ta te e 'l de fi re s' io ti po tef fi
te la pie ta te e 'l de - fi re
te e 'l de fi re s' io ti po tef -
s' io ti po tef fi s' io ti po tef fi dar mo -
- fi dar s' io ti po tef - fi dar mo -
dar s' io ti po tef - fi dar mo -
s' io ti po tef - fi dar mo -
- fi dar
mo ren -


ren do a i ta mor re -
ren do a i - ta mor re -
ren do a i - ta mor re - -
ren - do a i ta mor re - i mor -
(*) (♪)
- do a i ta mor re -
- - i per dar ti vi - ta per
- - i per dar ti vi - - ta
- i per dar ti vi - ta
re - - i per dar ti vi ta per dar -
- - i per dar ti per dar ti vi -


dar ti vi ta per dar ti vi - - - ta
per dar ti vi ta per dar ti vi - - ta
per dar ti vi ta per dar ti vi ta
- ti per dar ti vi - - ta
ta per dar ti vi - - ta
ma vi vi ma vi vi ma vi vi ma vi -
ma vi vi ma vi vi ma vi vi
ma vi vi ma vi - vi ohi mè vi vi ma
ma vi vi ma vi vi ohi mè ma vi vi
ma vi vi ma vi vi ma vi -

ren do a i ta mor re -

ren do a i - ta mor re -

ren do a i - ta mor re - - -

ren - do a i ta mor re - i mor -

(*) (δ)

- do a i ta mor re -

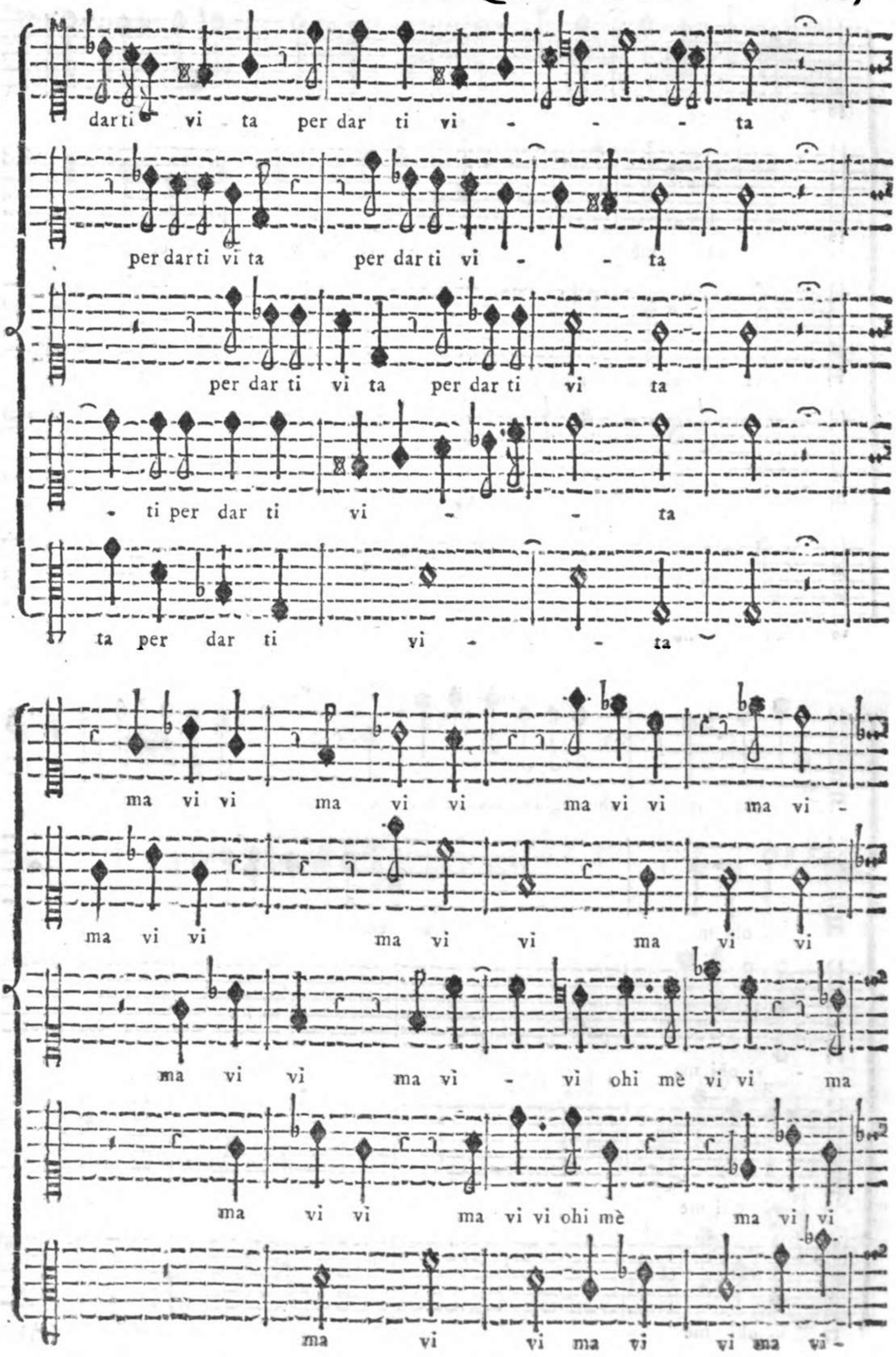
- - i per dar ti vi - ta per

- - i per dar ti vi - - ta

- i per dar ti vi - ta

re - - i per dar ti vi ta per dar -

- - i per dar ti per dar ti vi -


dar ti vi ta per dar ti vi - - - ta
per dar ti vi ta per dar ti vi - - ta
per dar ti vi ta per dar ti vi ta
- ti per dar ti vi - - ta
ta per dar ti vi - - ta
ma vi vi ma vi vi ma vi vi ma vi -
ma vi vi ma vi vi ma vi vi
ma vi vi ma vi - vi ohi mè vi vi ma
ma vi vi ma vi vi ohi mè ma vi vi
ma vi ma vi vi ma vi vi -

vi ohi mè ma vi vi ma vi vi ohi mè

ohi mè ma vi vi vi - vi ohi mè

vi vi ohi mè ohi mè ma vi -

ma vi vi ohi mè ohi mè ohi mè vi -

vi ma vi vi ohi mè ohi mè

ohi mè che in giu ſta men te mo re chi vi vo tien nell' al trui

ohi mè che in giuſta men te mo re

- vi ohi mè

vi ohi mè

- ohi mè che in giu ſta -

petto il co re nell'al trui pet to il co - - re

chi vi vo tien nell'altrui petto il co re nell'al trui pet to il co -

che in giusta men te mo re chi vi vo tien nell'altrui

che in giu sta -

men tre mo re chi vi vo tien nell'altrui petto il co re il

che ingiu sta men te mo re chi vi vo tien nell'al trui

pet to il co re il co - - - re

men te mo re chi vi vo tien nell'altrui petto il co re il co

co - re che ingiusta -

pet to il co - re che in giu ſta men te mo -

- re chi vi vo tien nell' altrui pet to il co re

che in giuſtamen te mo re che in giu ſta -

- - re che in giu ſta men te chi

men te mo re chi vi vo tien nell' al trui pet to il co - re

- re chi vi vo tien nell'altrui pet to il

che in giuſta men te mo re

men te mo - - re chi vi vo tien nell' al trui

vi vo tien nell'altrui petto il co re che in giu ſta -

che in giu ſta men te mo re mo - - re

co - - - re che ingiusta men -

chi vivo tien nell'altrui petto il co re che ingiusta men te mo re

pet to il co - re il co - - re che ingiusta -

men te mo re chi vivo tien nell'altrui petto il co - re

chi vi vo tien nell' altrui pet to il co re

te mo - re chi vi vo tien

chi vi vo tien chi vi vo

mentre mo - - re chi vi vo vi vo tien

che ingiu stamen te mo re chi vi vo tien nell' altrui petto il co -

che in giustamen te mo re chi vi vo tien nell' altrui petto il co -

che ingiuſta men te mo re chi vi vo tien nell'altrui pet to il co -

tien nell' al trui pet to nell' al trui pet to il co - -

che ingiuſtamente mo - re chi vi vo tien nell'altrui pet to il

re nell' al trui pett o il co - - re

re chi vi vo tien nell' al trui pet to il

re il co - re.

- - re.

co re.

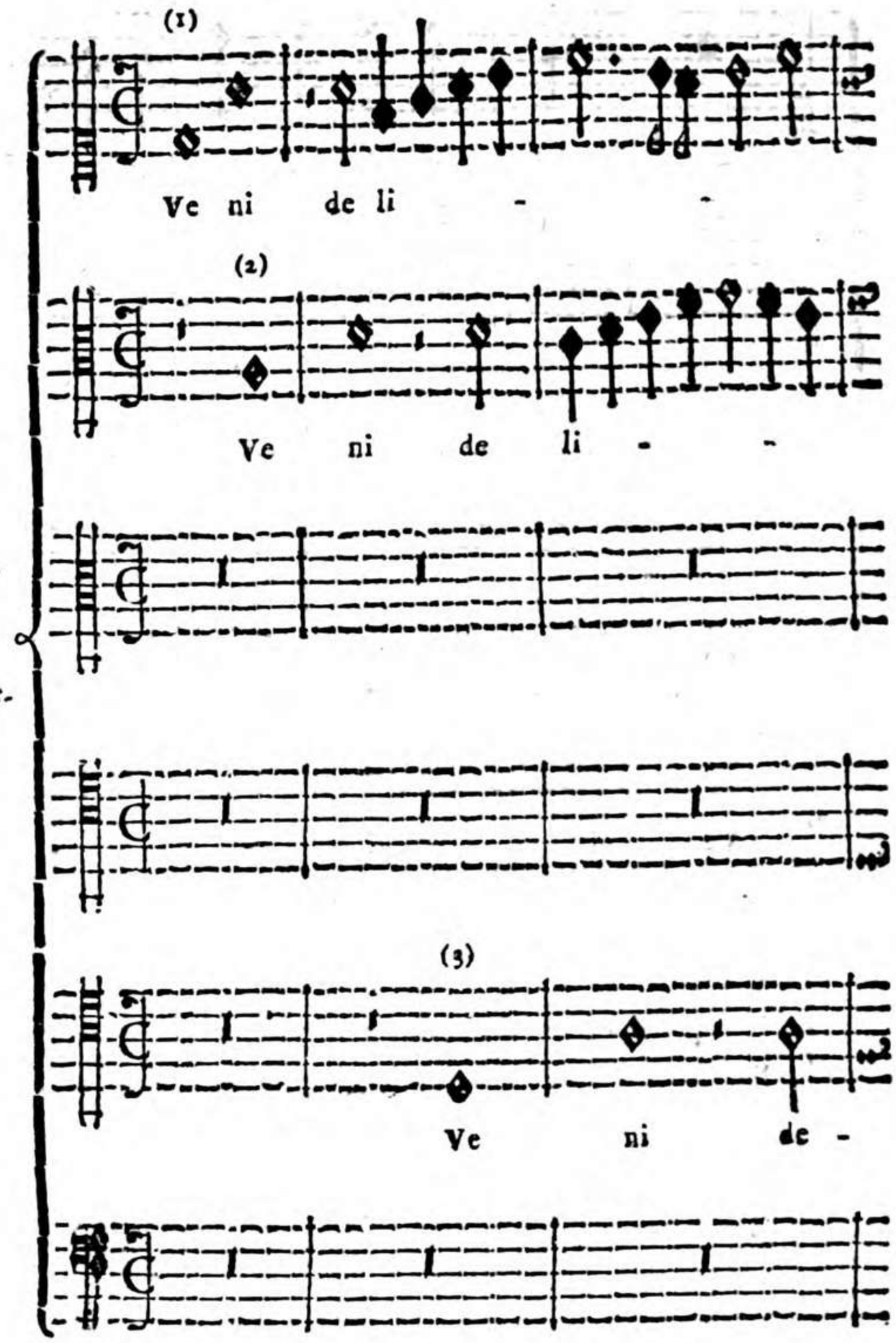
il co - - re.

co re.

Esempio I.

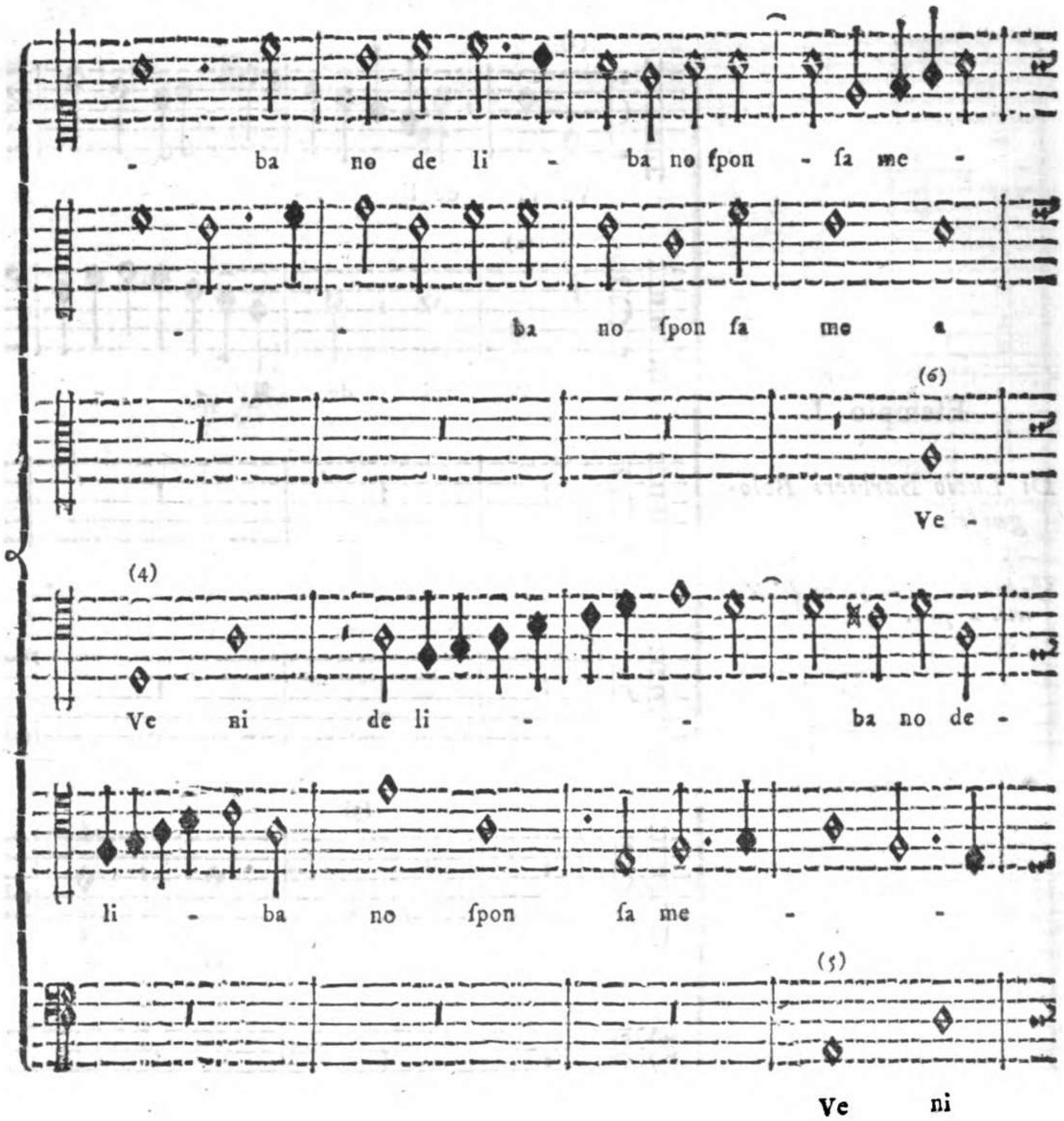
Di Lucio Barbieri Bolognese.

Estratto dal Libro primo de' Mottetti a 5. 6.



Quale, e quanta fia mai sempre stata la premura, che gl' Illustrissimi, ed Eccelsi Signori Senatori Presidenti alla Fabbrica della Chiesa della Perinsigne Collegiata di S. Petronio hanno avuto di provvedere quella Cappella non solo di Maestri insigni, e confumati nella Musica, ma ancora d' Organisti d' ugual valore, lo dimostra ad evidenza questo primo Esempio a 6. Voci ingegnoso Componimento di Lucio Barbieri Bolognese, Accademico Filomuso, e Organista dell' anzidetta Perinsigne Collegiata. In questo suo Mottetto egli su 'l principio propone col Soprano al Num. (1) un Soggetto, che forma il Salto di Quinta Incomposta ascendente dalla Fondamentale alla Quinta, alla qual Proposta risponde il primo Contralto al Num. (2) formando il Salto di Quarta Incomposta, che ascende dalla Quinta alla Fondamentale, o sia Ottava del Tuono, e da questa Proposta e Risposta chiaramente appariscе esser la Fuga del Tuono. Ai Numeri (3), e (4) i due Tenori rispondono all' Ottava sotto del Soprano, e il Basso al Num. (5) all' Ottava sotto del primo Contralto, indi il secondo Contralto al Num. (6) risponde nelle istesse Corde del primo Contralto, ed ecco la prima Fuga di questo Mottetto condotta con tutta la perfezione dell' Arte. Passa poi l' Autore alle parole: *Sponsa mea*, e vi propone un' altro Soggetto nel se-

condo



condo Tenore, a cui riſpondono d' Imitazione le altre Parti. Altri due Soggetti condotti d' Imitazione vengono propoſti ſu le parole: *Veni de Libano*. Di poi un ſolo Soggetto, a cui riſpondeſi dalle Parti in parte del Tuono, in parte d' Imitazione ſopra le parole: *& coronaberis*. Poſcia uniſconſi tutte le Parti ſu le parole: *aperi mihi*, e indi propone un piccolo Soggetto ſopra le parole: *Soror mea*, a cui riſpondono le Parti d' Imitazione, eccettuatone il primo Contralto, che vi riſponde al Segno (∞) per moto contrario, e viene a formare la Cadenza media alla Quinta del Tuono. Continua in appreſſo a proporre varj Attacchi ſopra le parole: *favus diſtillans labia tua Sponſa*, e giunto finalmente alle parole: *Et coma capitis tui ſicut purpura regis juncta canalibus* propone varj Soggetti, che inneſtati aſſieme, e artificioſamente condotti pongon termine a queſto pregevole Componimento. Non voglio mancare di far noto, come gli Organiſti dei tempi andati, oltre la ſingolar perizia della loro Arte acquiſtata con un lungo eſercizio di vera Intavolatura, erano ancora eſercitatiſſimi nell' Arte del Contrappunto, perſuaſi, che ſenza Intavolatura, e Contrappunto non ſi può giungere ad eſſere un perfetto Organiſta, ſiccome un Compoſitore non può arrivare già mai ad eſſere un perfetto Compoſitore ſenza un pieno poſſeſſo del Suono dell' Organo.

a ſpon ſa

de li - ba no ſpon - ſa me a

ni de li - - ba no ſpon -

li - ba no de li - ba no ſpon ſa

- a (7) ſpon ſa me -

de li - - - ba no

me - - a de li - ba no ſpon ſa

ſpon ſa me - - a

ſa me - - - a de li - - - ba -

me - - - a

a de li - - ba -

ſpon ſa me a ſpon ſa me -

FUGA A SEI VOCI.

me - - a ve - - - ni de

ſpon ſa me - a

no

ve - - ni de

no ſpon ſa me - - a

li ba no

& co ro na

ve - - ni

li ba no ve - ni

& co ro na -

li ba no ve - ni

& co ro

ve - - ni

vi - - ni

- a ſpon ſa fa vus di ſtil lans la -
- ſa fa - vus di ſtil - - lans
ſpon - ſa fa vus di ſtil - lans la bi -
- ſa
- - ſa fa vus di ſtil lans
ſpon ſa
bi a tu a ſpon ſa & co mæ ca pi -
la bia tu - a ſpon ſa & co mæ ca pi tis
a tu a ſpon - ſa & co mæ ca pi -
& co mæ ca pi tis
la bi a tu a ſpon ſa & co mæ ca -
& co mæ ca pi -

tis tu i si - cut purpura re - gis vin -

tu - i

tis tu i si cut pur pu ra re gis vin - cta ca -

tu i si - cut purpura re gis vin cta ca -

pi tis tu - i

tis tu - i

- cta ca na - li bus & co mæ ca pi tis tu -

vin cta ca na li bus & co - mæ ca pi tis tu -

na - li bus & co - mæ ca pi -

na - li bus & co mæ ca pi tis tu -

& co - mæ ca pi tis

& co mæ ca pi tis

i vin -

i si cut pur pu ra Re gis

tis tu i vin - cta ca -

i vin - cta ca na -

si - cut pur pu ra Re gis vin cta ca na li -

tu - i si cut pur pu ra Re gis vin cta ca -

- cta ca na li bus.

vin cta ca na li bus.

na - - li bus.

- li bus ca na li bus.

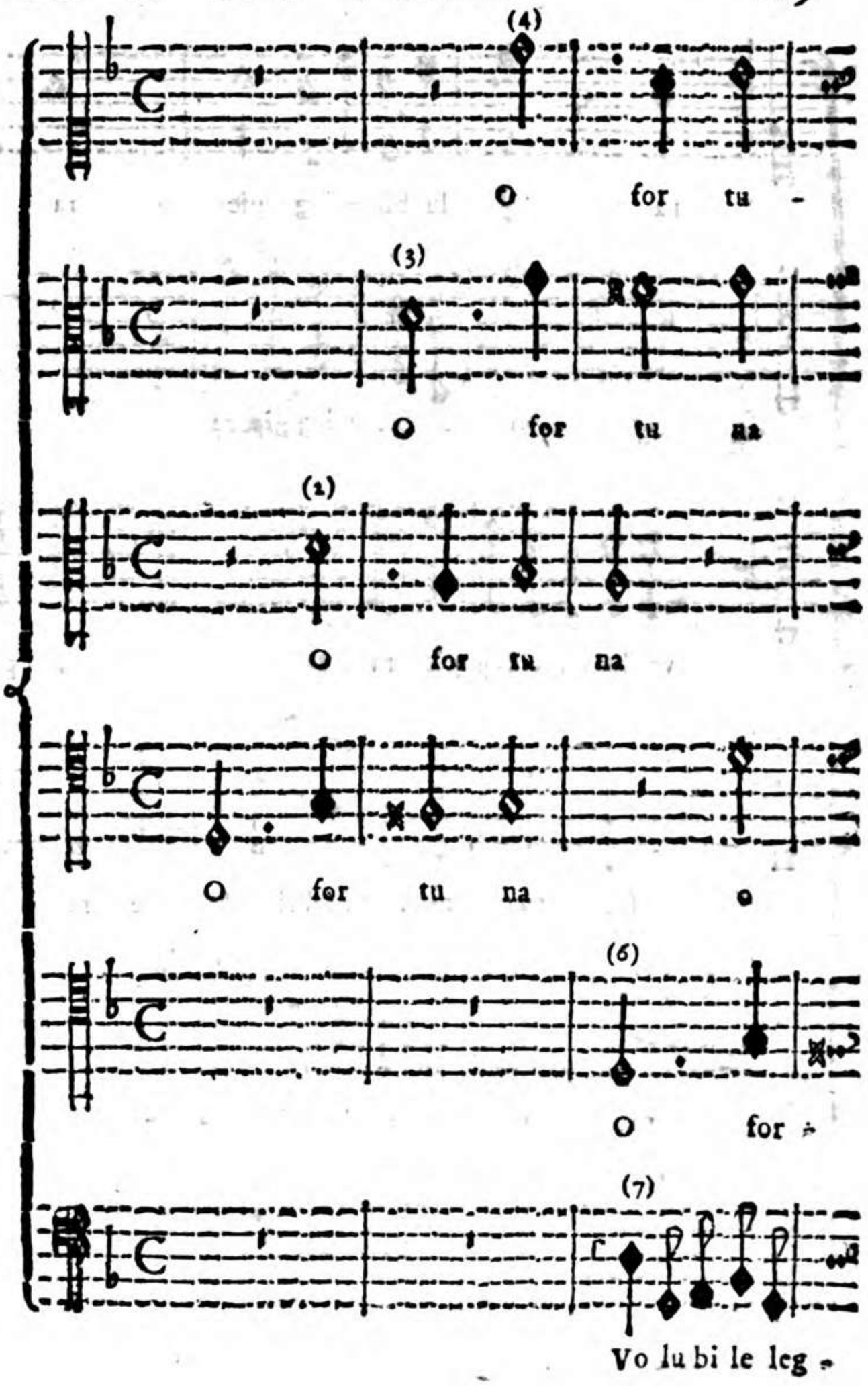
bus ca na - li bus.

na - li bus.

Esempio II.

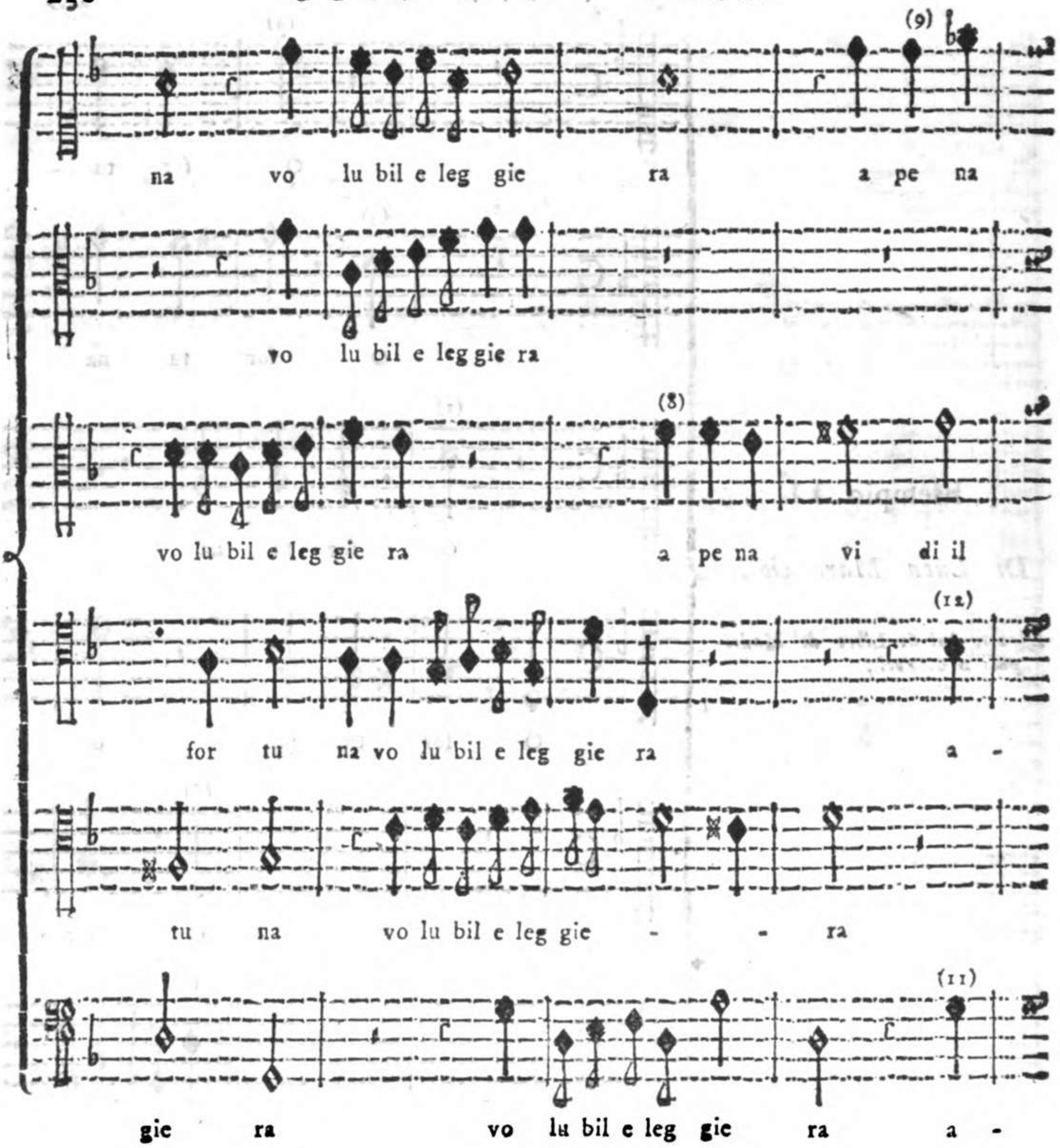
Di Luca Marenzio.

Estratto dal 6. Libro de' Madrigali a 6. Voci.



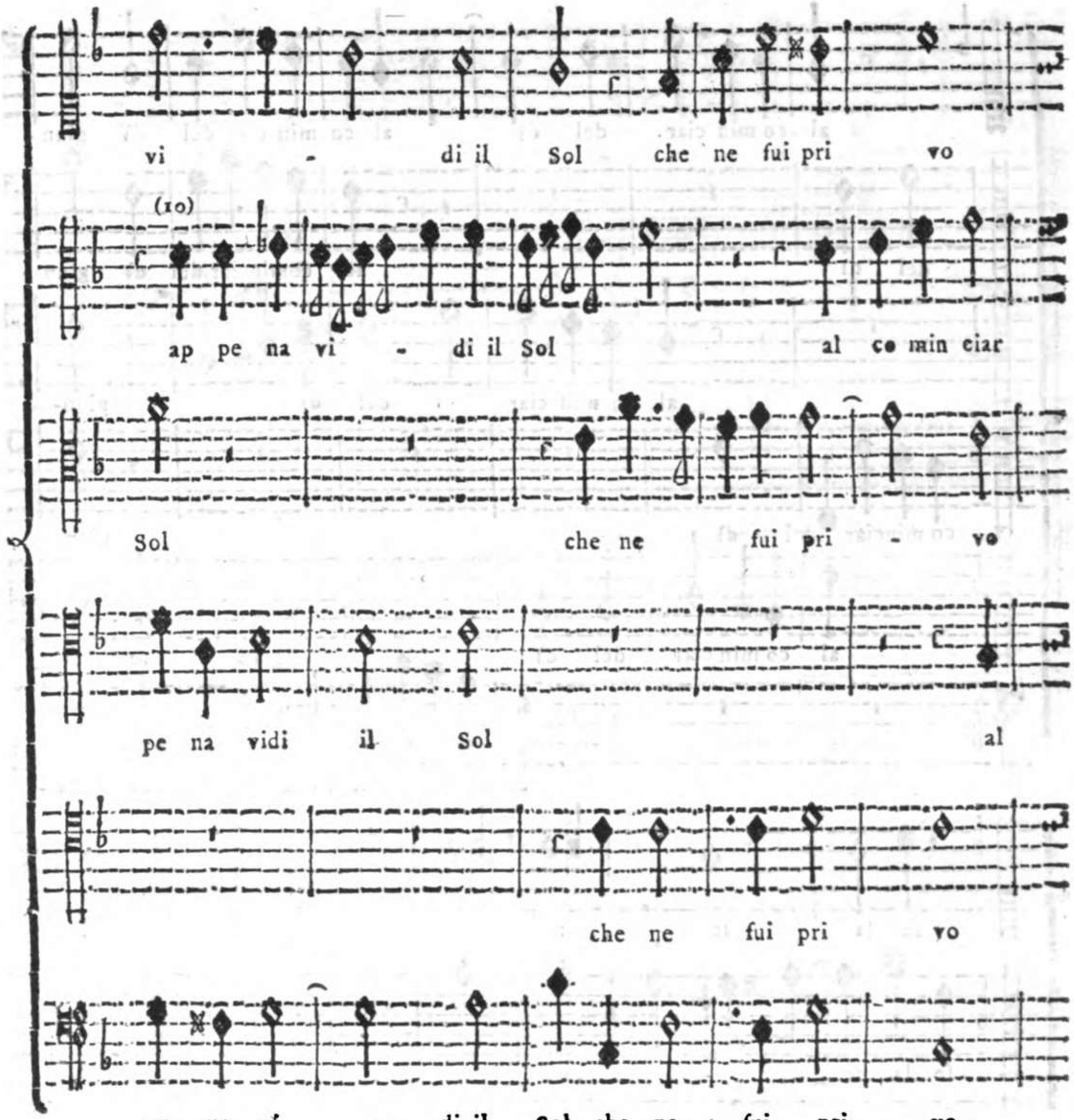
Il sublime, e ingegnoso pensare di questo Autore, il suo finissimo discernimento nello scegliere le Idee più acconce ad esprimere il senso delle parole, la singolarità delle Melodie, l' ammirabile suo coraggio altresì nel prendere qualunque ancor più malagevole impegno, e la sua gran felicità di riuscirvi ad onta d' ogni più ardua difficoltà sì chiaramente risplendono nelle moltissime, e tutte egregie Opere sue, che meritamente a se ne tirano le universali, e ben dovute acclamazioni. Potessi io quì porre sotto gli occhi dei Giovani Compositori la sorprendente quantità di Madrigali da esso dati in luce a tre, quattro, cinque, sei Voci, oltre varie altre Opere sì sagre, che profane di diverso genere, che certamente gli gioverebbero assaissimo per apprendere tanti Artificj a giorni nostri in gran parte ignoti, i quali uniti, e opportunamente adattati al presente buon gusto, ridurrebbero la Musica a tal grado di perfezione, e di tal gradimento agli Uditori, che niente più. Ma giacchè tanto non mi vien permesso, procurerò di far loro osservare, almeno in questo bellissimo Madrigale, le accennate singolarissime doti dell' insigne, e rinomatissimo suo Autore. Egli su 'l principio di questa Composizione propone un Soggetto col Te-

nore



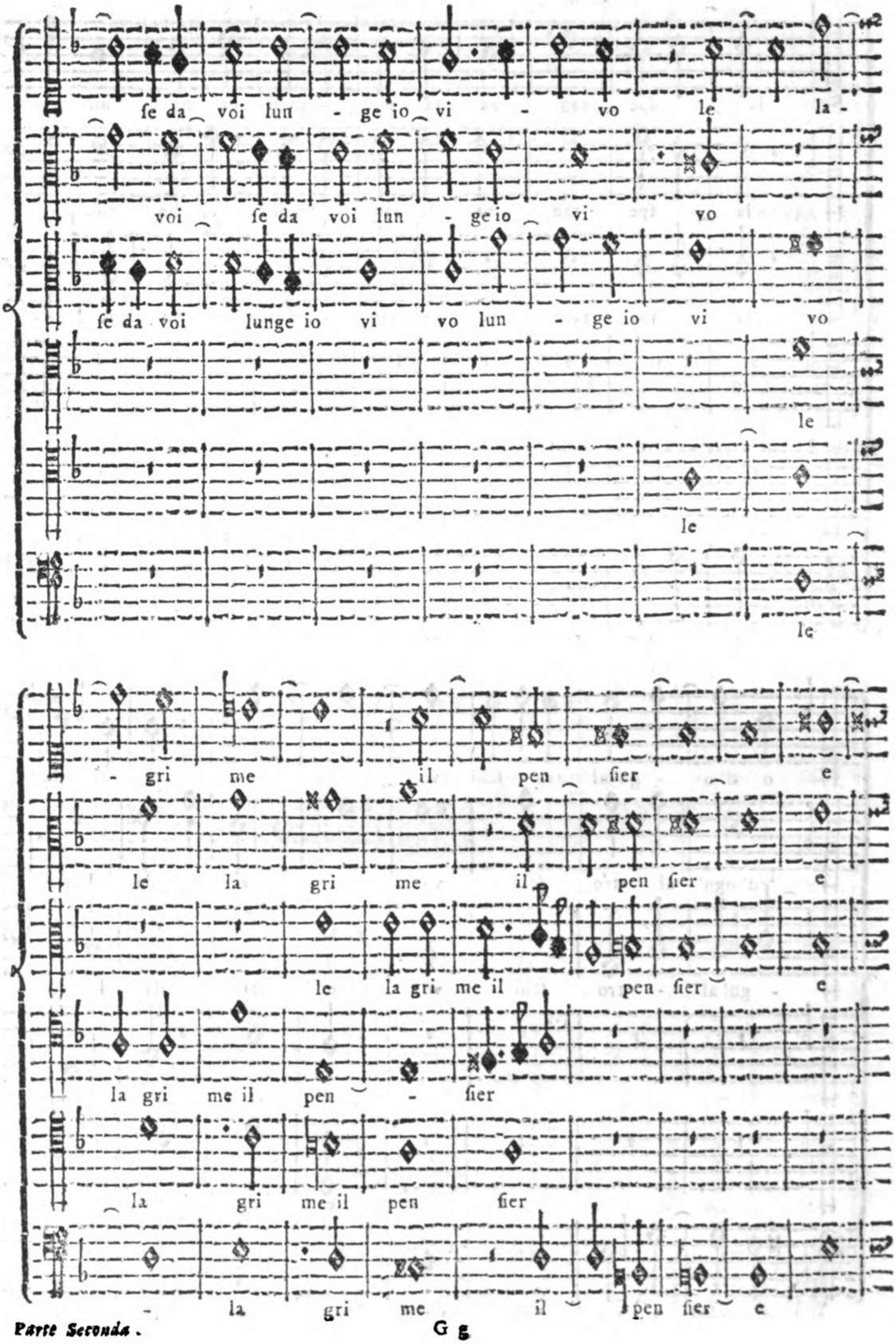
nore al Num. (1), che a meraviglia esprime la volubilità e leggerezza, che significano le parole del primo Verso. Alla suddetta Proposta risponde al Roveścio il secondo Contralto al Num. (2). All' Ottava sopra risponde alla Proposta del Tenore il primo Contralto al Num. (3), e all' Ottava sopra del secondo Contralto risponde al Roveścio il Soprano al Num. (4). Risponde pure all' Unisono della Proposta il secondo Tenore al Num. (5), e al Roveścio il primo Tenore al Num. (6). Quanto sia più pregevole il Roveścio, che il Contrario, e qual differenza passi tra l' uno e l' altro, si è già dimostrato nella Prima Parte di questo Esemplare, e nella Prefazione di questa Seconda Parte. Nel mentre poi, che il secondo Tenore al Num. (5), entra con la Risposta, si propone dal Basso al Num. (7) un' altro Soggetto sopra le parole: *volubile leggiera*, al quale vanno rispondendo le altre Parti di semplice Imitazione, perchè le Risposte non sono simili alla Proposta nè d' *Intervalli*, nè di *Sillabe*, nè del *Tuono*, ma di sole *Figure*. Sopra le parole: *Appena vidi il Sol, che ne fui privo*, viene proposto dal secondo Contralto al Num. (8)

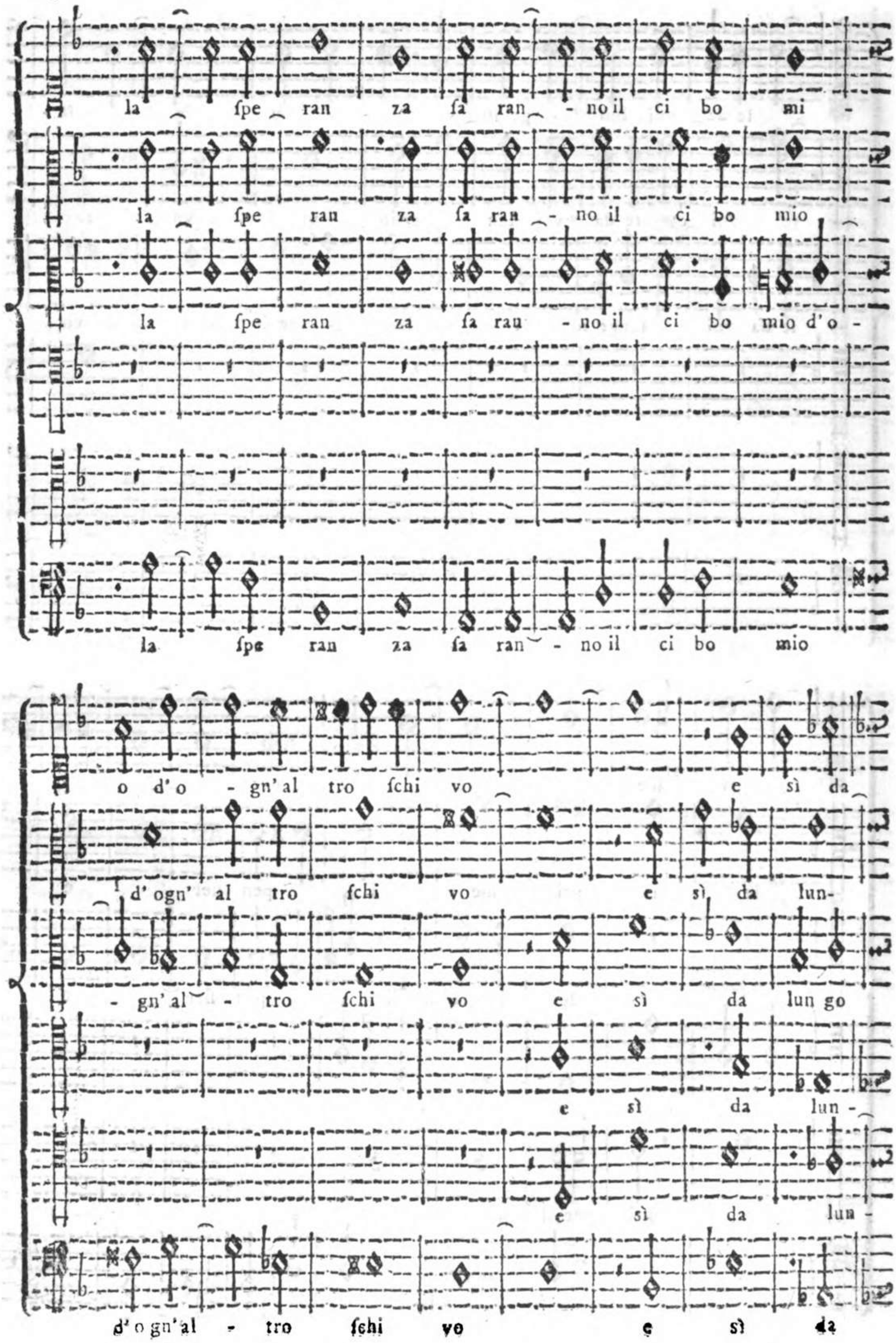
un



un nuovo Soggetto, a cui riſpondono le altre Parti in varj modi, ora al Contrario, come i due Soprani al Num. (9), e (10), ora del *Tuono*, come il Baſſo al Num. (11) ora d'Imitazione, cioè di *ſole Figure* come al Num. (12). Altro Soggetto vien propoſto ſopra le parole: *al cominciar del dì*, a cui riſpondono le altre Parti *Realmente*, fuor che il ſecondo Tenore, che riſponde d' Imitazione di ſole Figure, ſintantoche unite tutte le ſei Parti aſſieme ſu le parole: *giunſe la ſera*, formano una ben condotta Cadenza del Tuono. Propone poſcia il Soprano un Soggetto al Num. (13) molto eſpreſſivo di queſte parole: *Lunge da voi, ſe da voi lunge io vivo.* A queſto tal Soggetto riſponde Realmente il primo Contralto al Num. (14), perchè è ſimile la Riſpoſta per il corſo di ſette in otto Caſelle di *Sillabe*, di *Figure*, e d' *Intervalli*. Indi ſopra le parole; *le lagrime, il penſiere, la ſperanza, ſaranno il cibo mio d' ogni altro ſchivo*, incontraſi una Muſica, che con ſingolari Modulazioni, e artificioſi intrecci di Contrappunto eſprime vivamente il ſenſo delle medeſime parole. Finalmente nell' iſteſſo modo, e con maggior forza vengono eſpreſſe le parole ſeguenti, e che danno fine a queſto Madrigale.

al co min ciar del dì al co min ciar del dì giun-
del dì al cominciar del dì giun-
al co min ciar del dì giun-
co minciar del dì giun-
al co min ciar del dì giun se la
al co minciar al co min ciar del dì giun-
se la se ra lun ge da voi
(14)
se la se - ra lun ge da
ge la se ra lun ge da voi
- se la se - ra
se - - ra
se la se ra


se da voi lun - ge io vi - vo le la -
voi se da voi lun - ge io vi vo
se da voi lunge io vi vo lun - ge io vi vo
le
le
le
- gri me il pen fier e
le la gri me il pen fier e
le la gri me il pen fier e
la gri me il pen - fier
la gri me il pen fier
- la gri me il pen fier e


la ſpe ran za ſa ran - no il ci bo mi -
la ſpe ran za ſa ran - no il ci bo mio
la ſpe ran za ſa rau - no il ci bo mio d'o -
la ſpe ran za ſa ran - no il ci bo mio
o d'o - gn'al tro ſchi vo e sì da
d'ogn' al tro ſchi vo e sì da lun-
- gn'al - tro ſchi vo e sì da lun go
e sì da lun -
e sì da lun -
d'o gn'al - tro ſchi vo e sì da

lun - go pian to o - ra m'a -

- go pian - to o ra

pian to o ra m'avan - za o ra m'a van -

go pian - to o ra m'a van za

go pian - to o - ra m'a -

lun go pian - to o ra

van za il fon - no in brac cio per pie tà

m'a van - za il fon - no in brac cio per pie tà

za il fon - no in brac cio per pie tà

il fon - no in brac - cio per pie -

van - za il fon no in brac cio per pie tà

- van za il fon no in brac cio per pie tà

per pie tà mi ren da la bel la cara an ge li -

per pie tà mi ren da la bella cara an ge li -

per pie tà per pie tà mi renda la bel la ca ra an ge li -

tà per pie tà mi ren da la bella ca ra an ge li -

per pie tà mi ren da la bel la cara an ge li -

per - pie tà mi ren da la bella ca ra an ge li -

ca fembian - za fem bian za.

ca fem bian - za fem bian za.

ca fembian - za.

ca fem bian - za fembian - za.

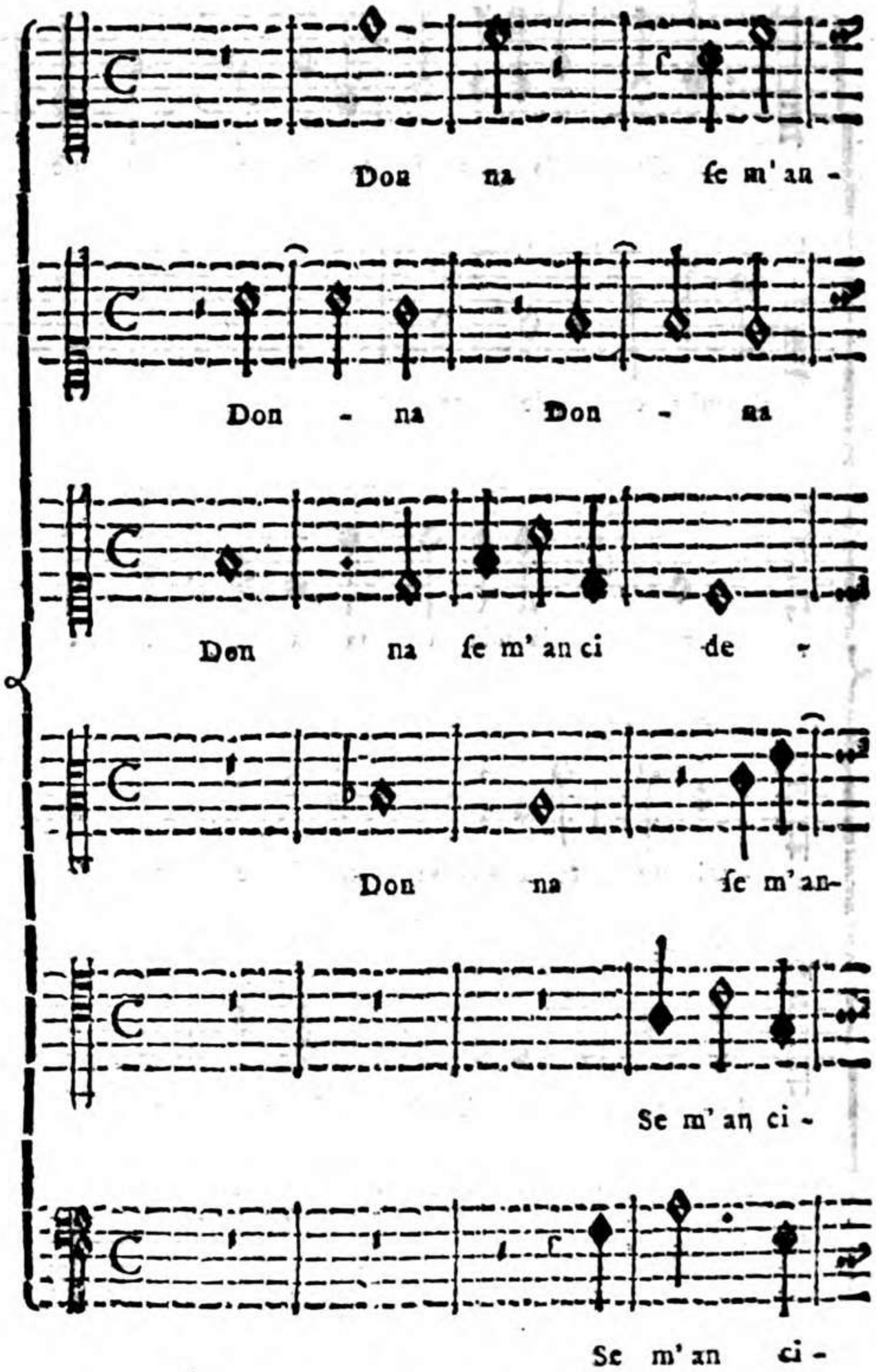
ca fem bian za.

ca fem bian za.

Esempio III.

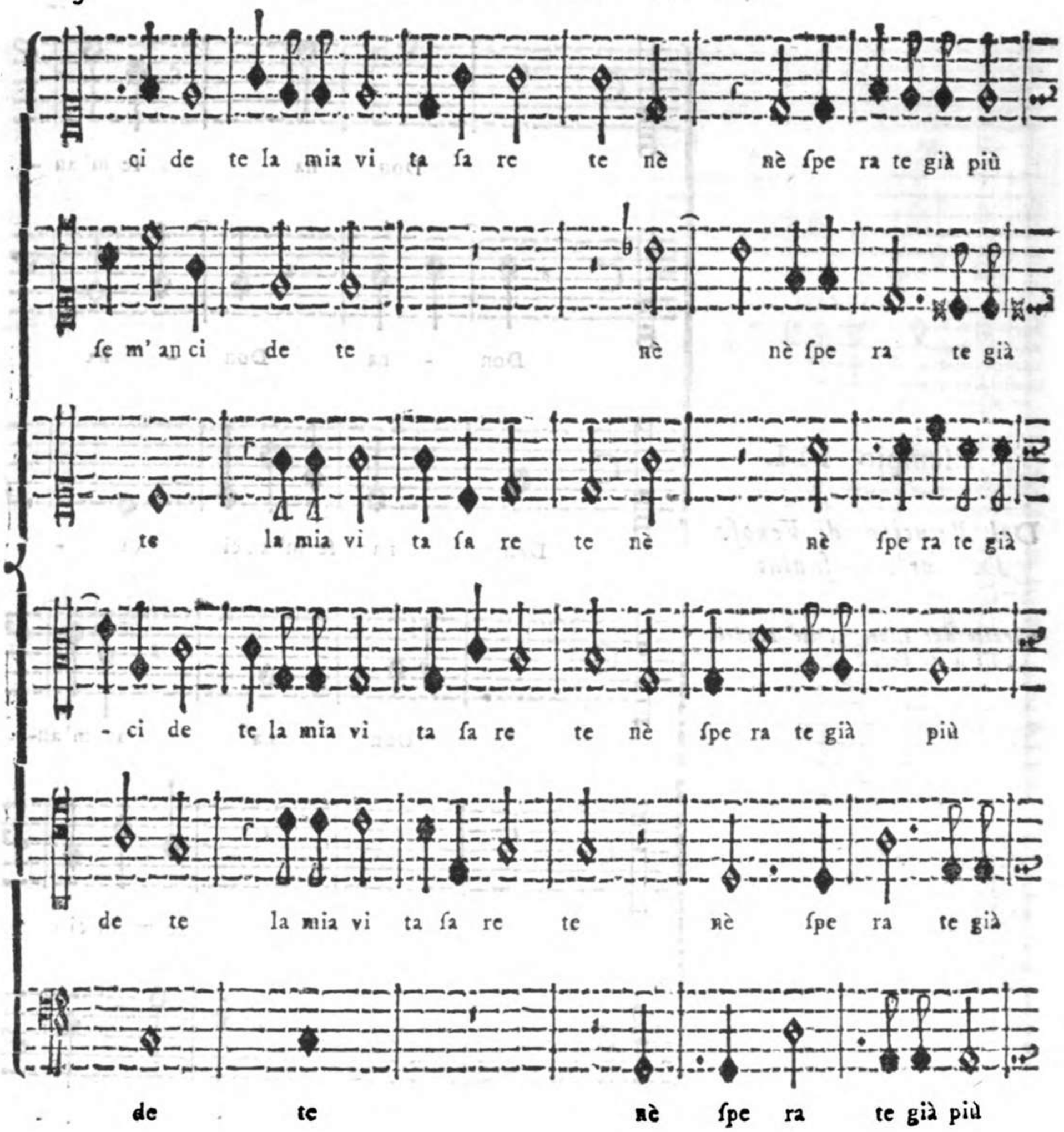
Del Principe di Venosa D. Carlo Gesualdo.

Estratto dal Libro 3. de' Madrigali a 5. Voci.

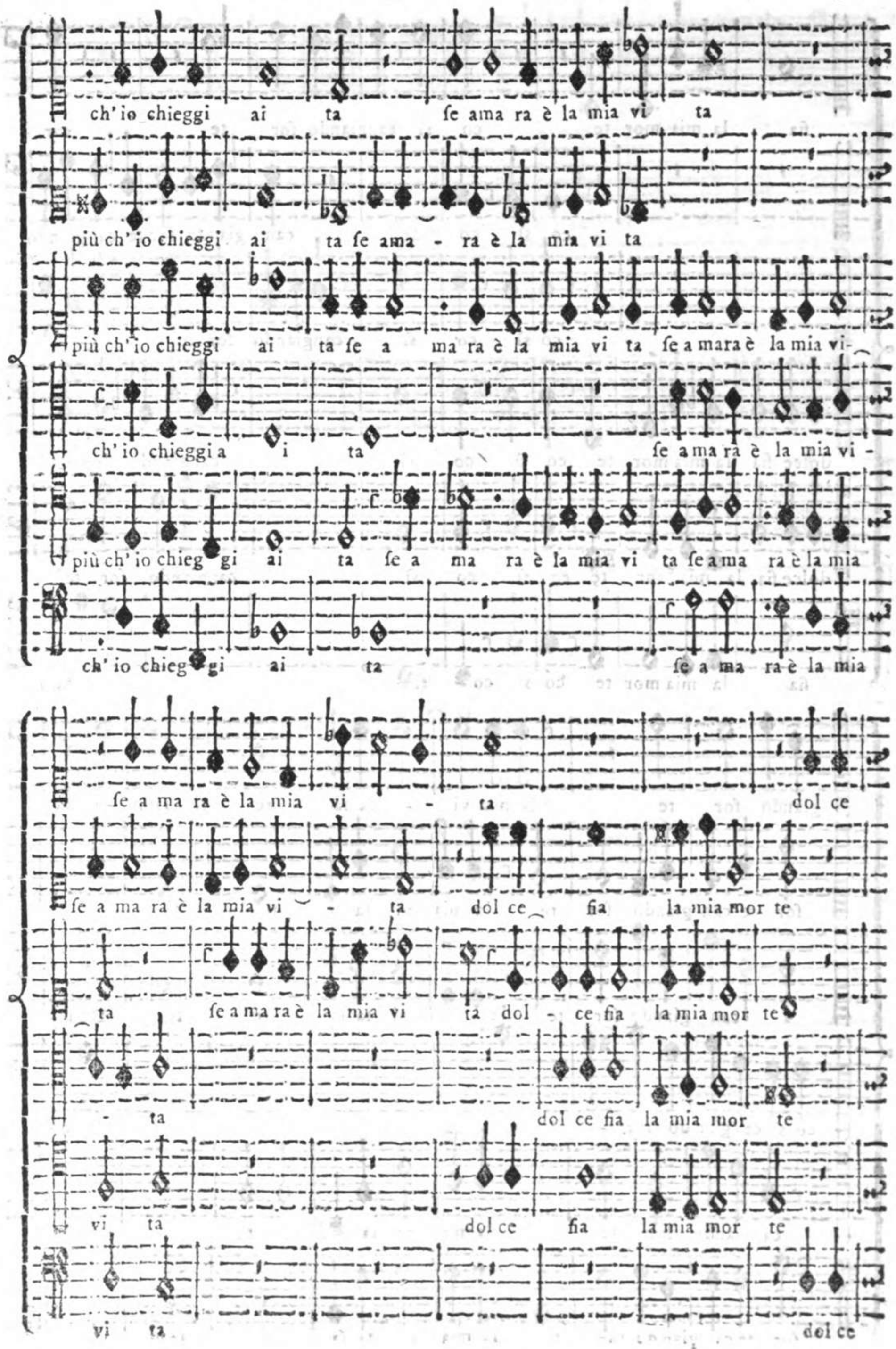


Abbondante d' Artificj, e d' espressioni veementi è questo Madrigale, l' Autore del quale poco curando una certa morbidezza, che già erasi cominciata a introdurre nella Musica Madrigalesca nel principio del Secolo passato, non ebbe altra mira, che di far spiccare nelle sue Composizioni a forza di straordinarie Modulazioni un' espressione forte, e viva affatto lontana dalla Pratica, anche de' più celebri Compositori de' suoi tempi, come facilmente si può conoscere, paragonando li Madrigali di questo Autore, con quelli del Palestrina, del Marenzio, del Monteverde, e di tanti altri suoi contemporanei. Lasciando ora da parte il piacere, che possa recare lo stile di questo Madrigale, unicamente mi restringerò a dimostrarne l' intreccio, l' unione delle Parti, e la destrezza con la quale sono disposte a dar luogo alle Imitazioni, che in abbondanza incontransi in tutte le Opere di questo Autore. Rifletter deve il Giovane Compositore, che ogniqualvolta sia ben impossessato di tutta l' Arte di Contrappunto, potrà a suo piacere scegliere quelle Idee, e quei Soggetti, che sieno quanto espressivi del senso delle parole, altrettanto adattati al buon gusto odierno, e che possono recare maggior piacere agli Uditori; soprattutto usando ogni di-

li-



ligenza per ridurre tanta quantità di Artificj a una certa naturalezza, e paſtoſità, che è uno de' più bei pregi, che abbia in sè la Muſica. Sul principio di queſto Madrigale vengono propoſti dall' Autore ſopra le parole: *Donna ſe m' ancidete, la mia vita ſarete*, varj attacchi, ne' quali, oltra l' eſpreſſion delle parole, rilevaſi una ſtretta unione delle Parti, e una particolar eſattezza delle Riſpoſte d' Imitazione. L' iſteſſo pure ſcorgeſi nelle parole che ſeguono: *Nè ſperate già ch' io chiegga vita*. Sono poi ben eſpreſſe con la Muſica le parole: *ſe amara è la mia vita*, ma ſingolarmente le ſeguenti: *dolce fia la mia morte*, la Muſica delle quali viene eſeguita dalle Parti di mezzo, e poſcia ripigliata alla Quinta ſotto dalle Parti eſtreme, reſtando ſoſpeſo nell' iſteſſa Corda, che forma la Cadenza del Tuono. Paſſa di poi inaſpettatamente con una Modulazione ſtraordinaria aſcendendo dall' *A la mi re* con Terza maggiore al *C ſol fa ut* naturale, che di ſua natura ha Terza maggiore, la qual Modulazione viene avvedutamente uſata dall' Autore, affine di eſprimere con maggior forza le parole: *così cangiando ſorte la mia vita ſarete*. In fine ripigliando le parole dei due primi Verſi, ripiglia pur anche l' iſteſſo Attacco, il quale però viene diverſamente, e più artificioſamente condotto fino al fine del Madrigale.


ch' io chieggi ai ta se ama ra è la mia vi ta
più ch' io chieggi ai ta se ama - ra è la mia vi ta
più ch' io chieggi ai ta se a ma ra è la mia vi ta se a mara è la mia vi-
ch' io chieggi a i ta se a ma ra è la mia vi -
più ch' io chieg gi ai ta se a ma ra è la mia vi ta se a ma ra è la mia
ch' io chieg gi ai ta se a ma ra è la mia
se a ma ra è la mia vi - ta
se a ma ra è la mia vi - ta dol ce fia la mia mor te
ta se a ma ra è la mia vi ta dol - ce fia la mia mor te
- ta dol ce fia la mia mor te
vi ta dol ce fia la mia mor te
vi ta dol ce

fia la mia mor te co sì cangiando for te can -

co sì co sì can giando for te cangiando

co sì co sì cangiando for te

dolce fia la mia mor te co sì co sì cangiando for te

dolce fia la mia mor te co sì co sì cangiando for te

fia la mia mor te co sì co sì cangiando

giando for te la mia vi - ta ſa re te Don - na

for te can giando for te la mia vi ta ſa re te

can giando for te la mia vi ta ſa re te Don -

co sì cangiando for - te Don -

cangiando for te la mia vi ta ſa re te

for te can gian do for te la mia vi ta ſa re te

se m'an - ci de - te la mia vi ta sa re te Don -

la mia vi ta sa re te Don na

na se m'an ci de te la mia vi ta sa re te Don - na

na se m'an ci de te la mia vi ta sa re te Don - na

la mia vita sa re te Don -

la mia vi ta sare te Don na

na se m'an ci de - te.

Don na se m'an ci de te.

se m'an ci de - - - te.

se m'an ci de te.

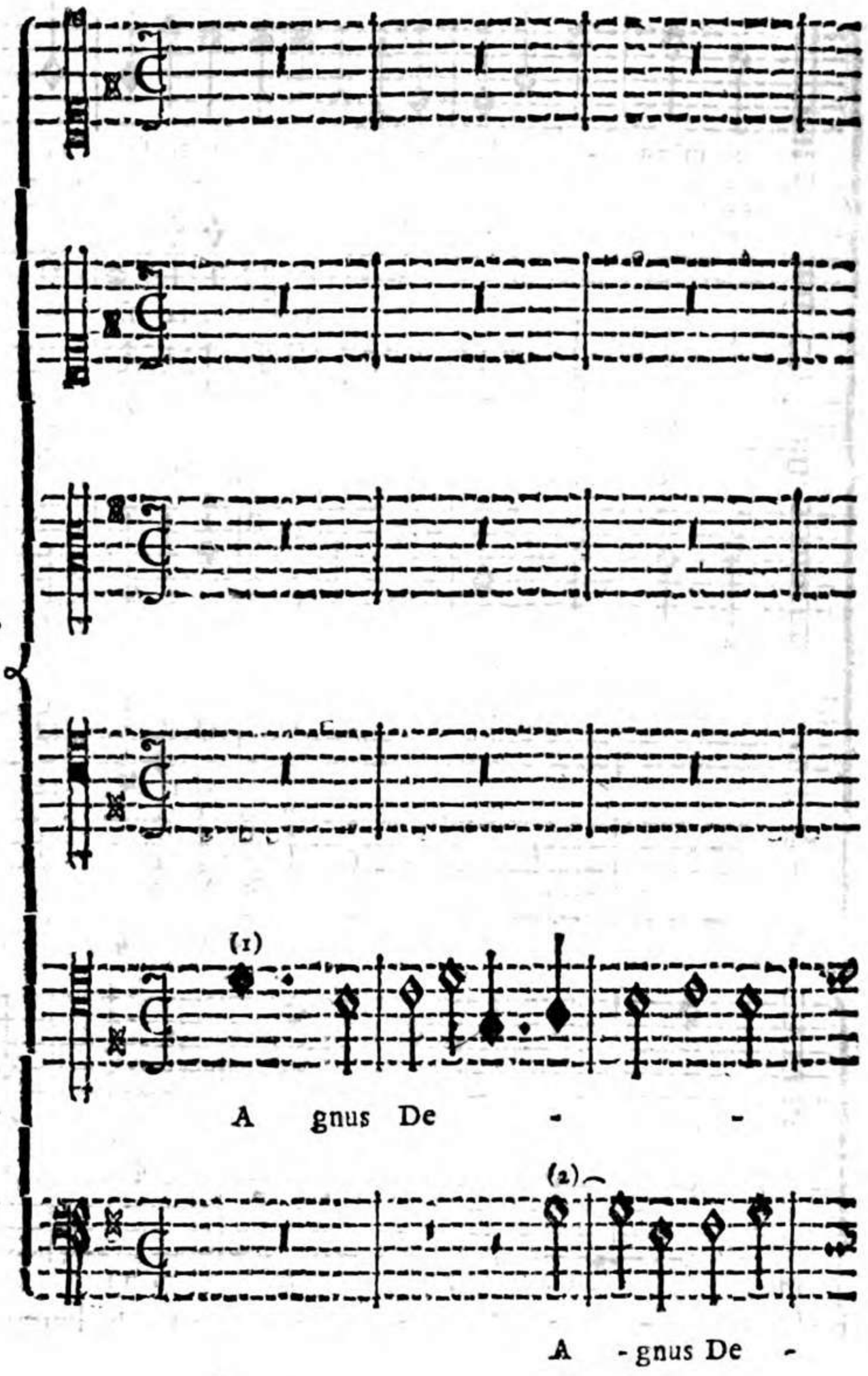
na Don na se m'an - ci de te.

se m'an - ci de - - te.

Eſempio IV.

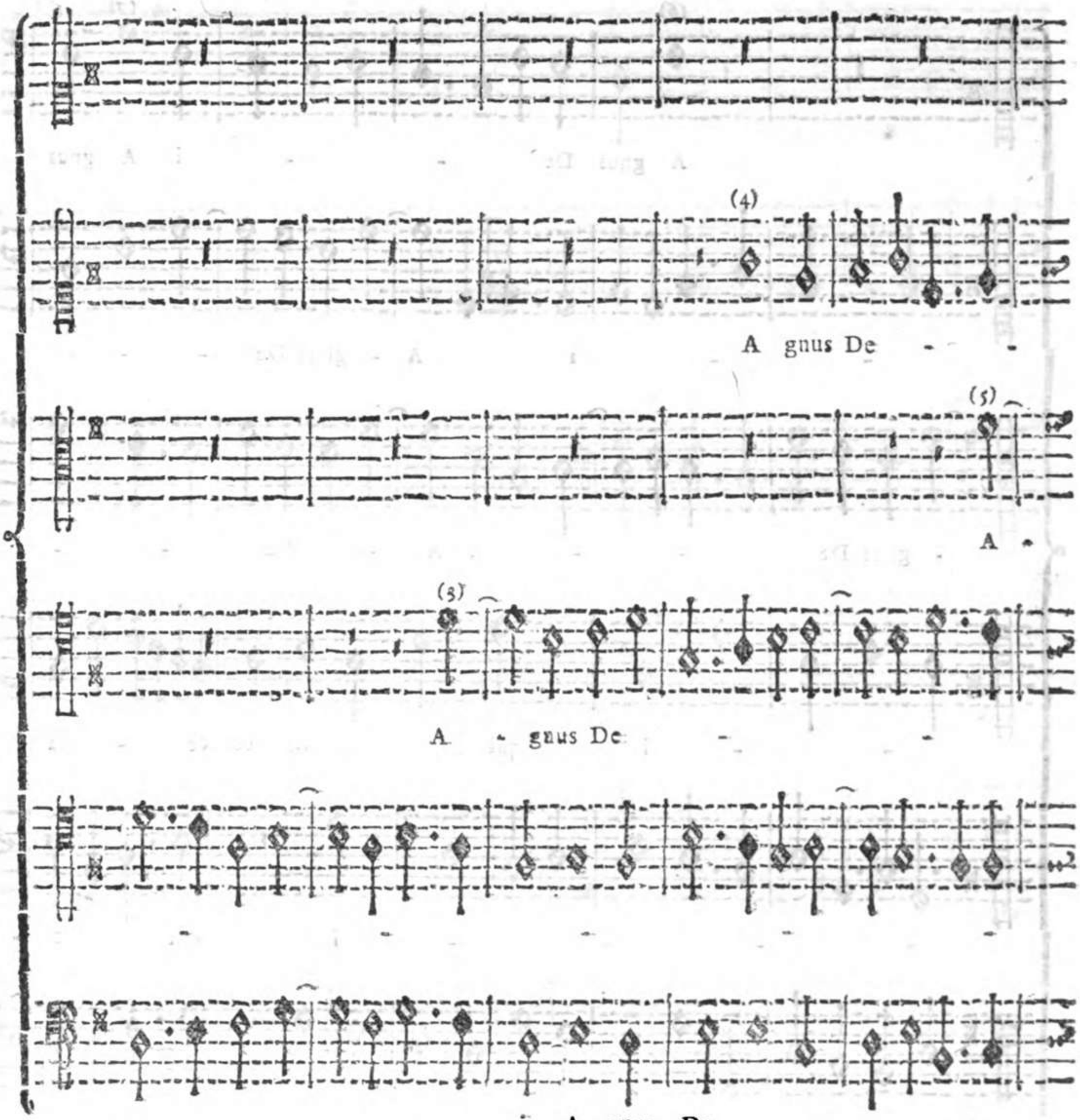
Di Claudio Monteverde.

Eſtratto dalla Meſſa a 6. Voci intitolata In illo tempore.

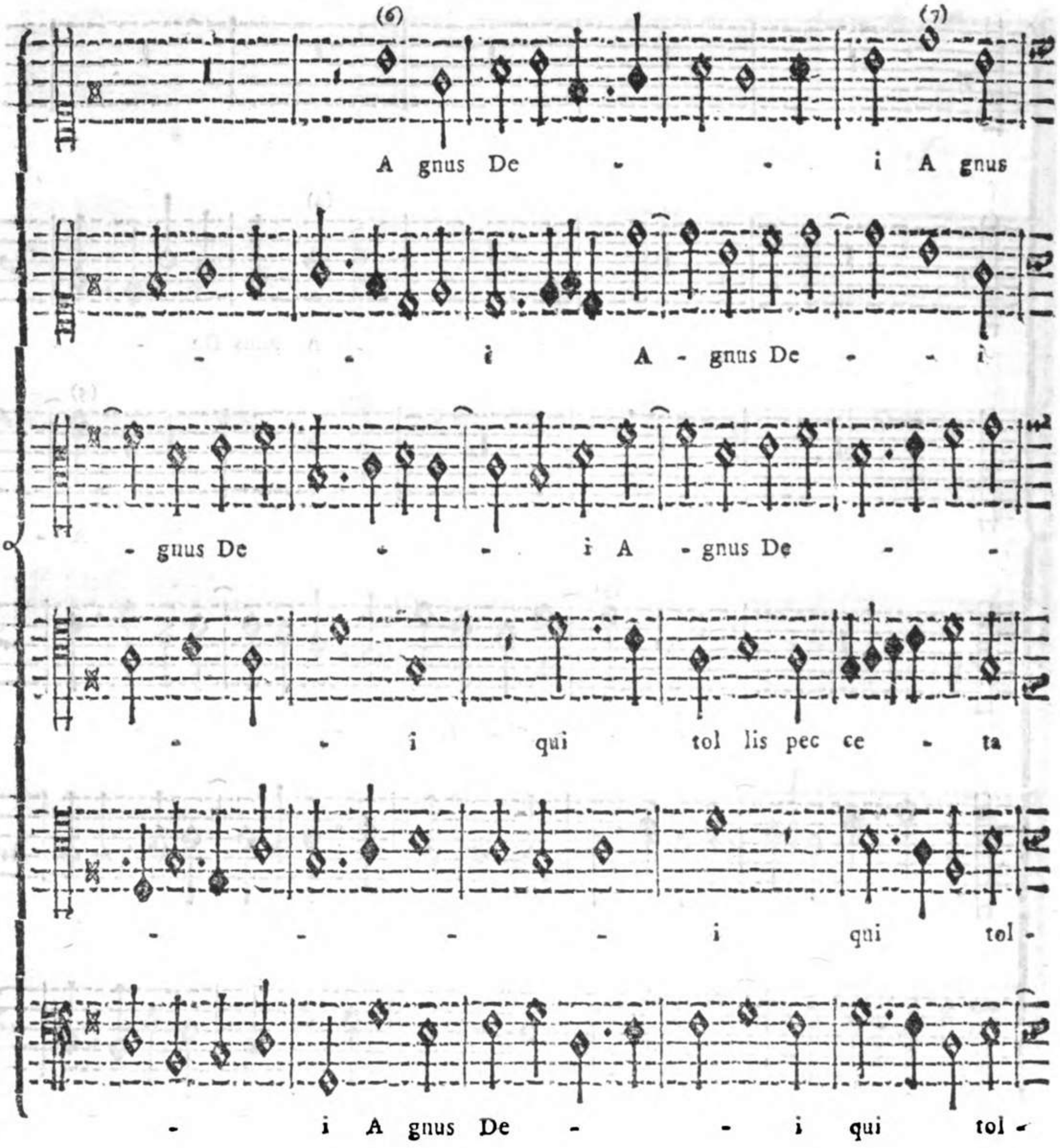


Affinchè il Giovane Compoſitore poſſa reſtar perſuaſo, che i Maeſtri di Muſica hanno ſempre fatto tutto lo ſtudio di uſare uno Stile nella Muſica Eccleſiaſtica molto diverſo da quello della Profana, eccone in queſto Eſempio una evidente riprova. Soltantoche mettaſi a confronto queſto *Agnus Dei* coi Madrigali dello ſteſſo Autore, vedraſſi chiaramente, che in eſſo più toſto che l' eſpreſſione delle parole, riſalta l' Arte del Contrappunto. E a ragione. Imperocchè l' eſpreſſione delle parole per l' uſo quaſi affatto libero delle Diſſonanze, e per una Modulazione continua, e ſtraordinaria ſi rende più efficace a dilettare il ſenſo, che a mover gli affetti, e dall' altra parte il fine principale della Muſica Eccleſiaſtica eſſendo di eccitare nell' animo degli Aſcoltanti affetti di divozione, di oſſequio, e di venerazione verſo l' infinita Maeſtà di Dio, tutti i più celebri Maeſtri hanno procurato nelle loro Compoſizioni da Chieſa d' uſare uno Stile tutto proporzionato a conſeguire un tal fine, e affatto diverſo da quello da lor praticato nelle Compoſizioni di Muſica profana, e così eccellentemente ha fatto l' Autore di queſto Eſempio, dando in tal guiſa a dividere e la ſua gran perizia nell' Arte Muſicale, e la ſua ſaviezza nell' adattarſi a quella

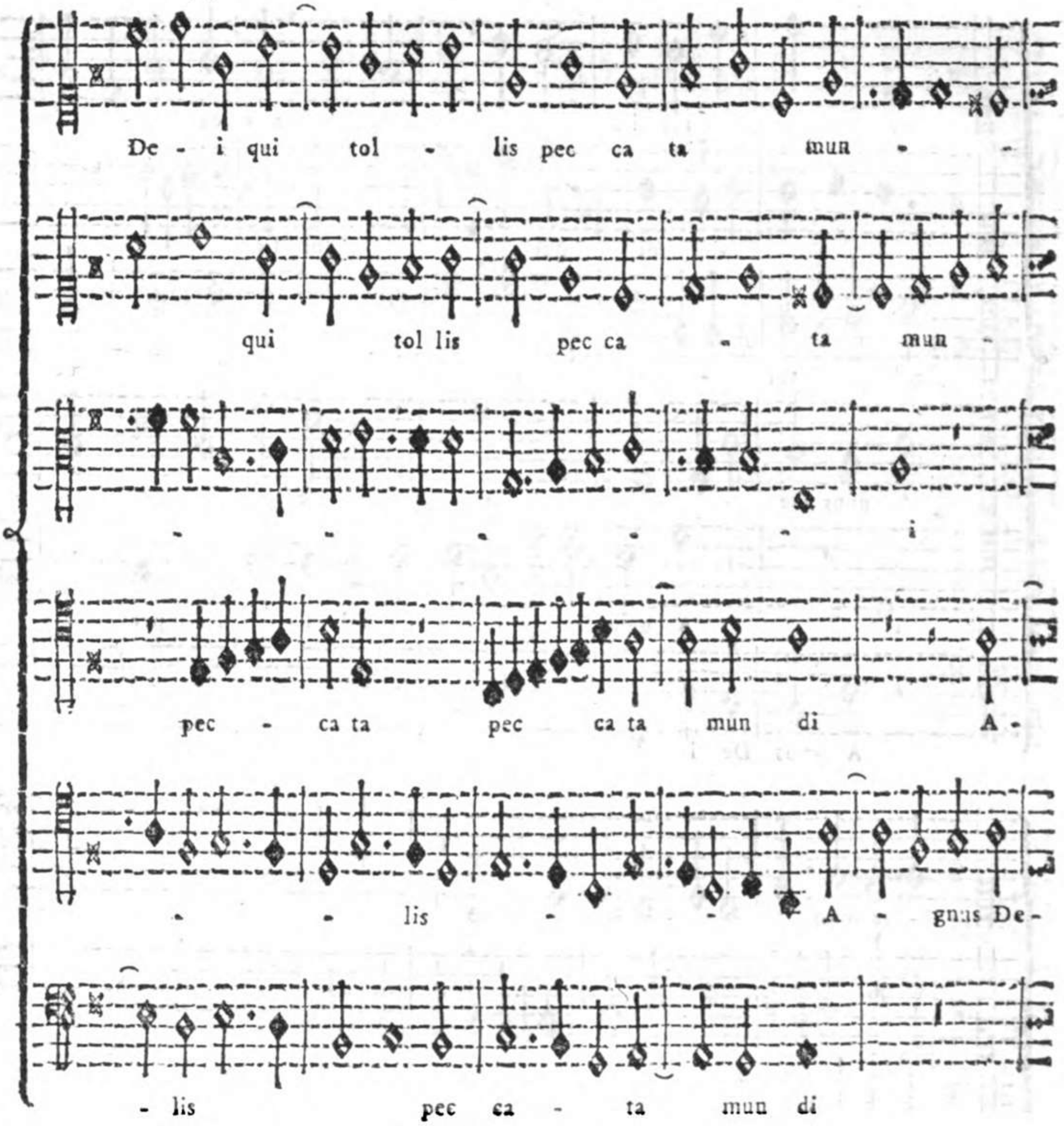
ſorta



ſorta di Stile, che richiedeva la diverſità delle ſue Compoſizioni. Propone egli per tanto in queſto *Agnus Dei* al Num. (1) col ſecondo Tenore un Soggetto, al quale riſponde il Baſſo al Num. (2), e ſiccome il Tenore fa il Salto di Quinta incompoſta diſcendendo da *D la ſol re* a *G ſol re ut*, e il Baſſo il Salto di Quarta incompoſta diſcendendo da *G ſol re ut* a *D la ſol re*, perciò ne viene a formarſi la Fuga del Tuono. Al Num. (3) ſu le ſteſſe Corde riſponde alla Propoſta il primo Tenore, e al Num. (4) il ſecondo Soprano riſponde all' Ottava ſopra alla Riſpoſta del Baſſo. In vece di riſpondere o alla Quinta, o all' Ottava del Tuono, come ha fatto con le quattro accennate Parti, riſponde il Contralto al Num. (5) alla Terza della Quinta, e il primo Soprano al Num. (6) alla Terza dell' Ottava. Queſta libertà di riſpondere diverſamente dalle altre quattro Parti queſte due, uſarono i più eccellenti Maeſtri, e con ragione, mentre ogniqualvolta quattro Parti, che ſono per ſe ſteſſe il conſtitutivo dell' Armonìa hanno adempito a quanto vien preſcritto dall' Arte, reſtano in libertà le altre Parti, che ſono di più delle quattro, di riſpondere in qualunque Corda loro aggrada, e torni a maggior loro comodo.

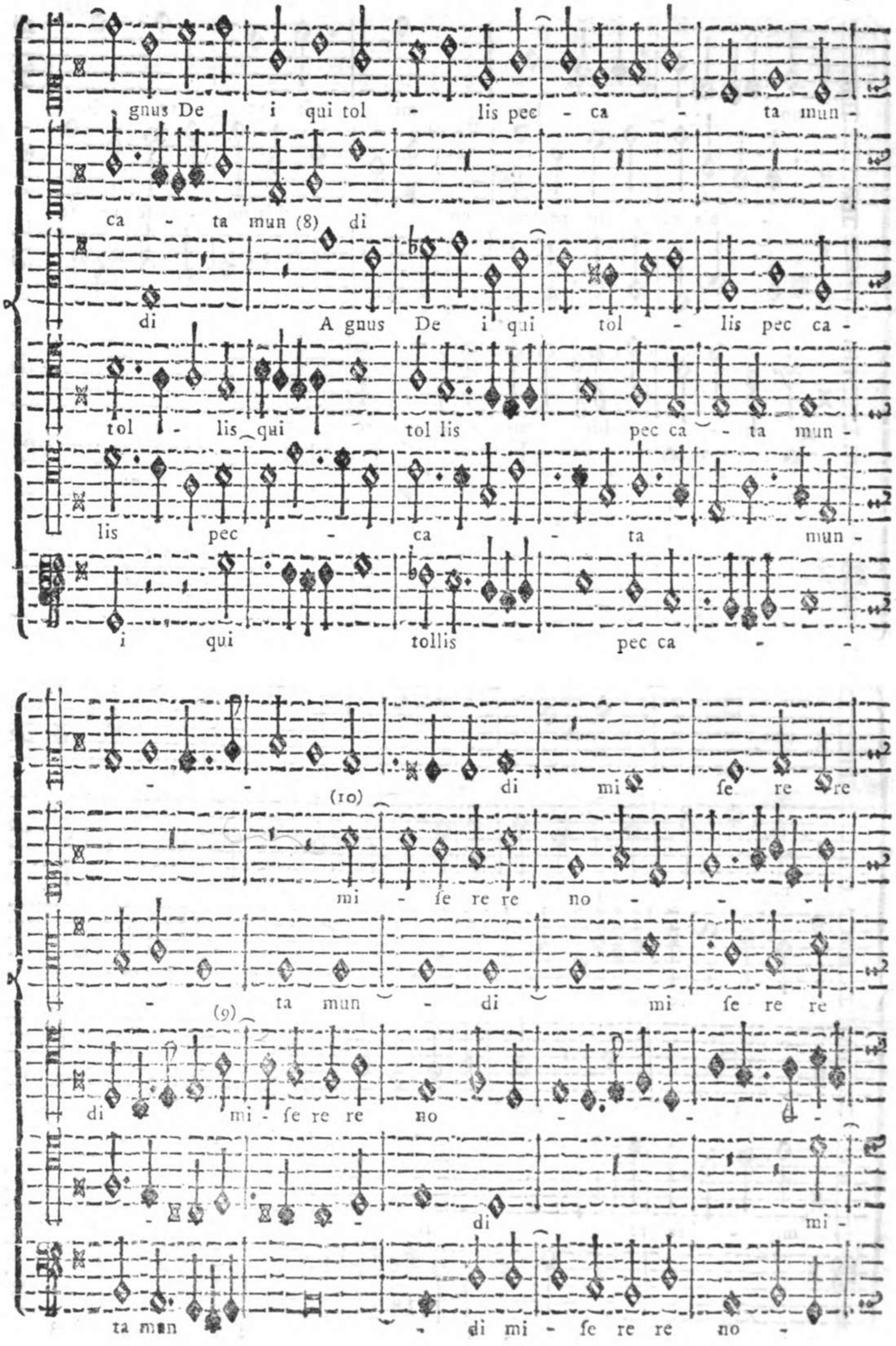


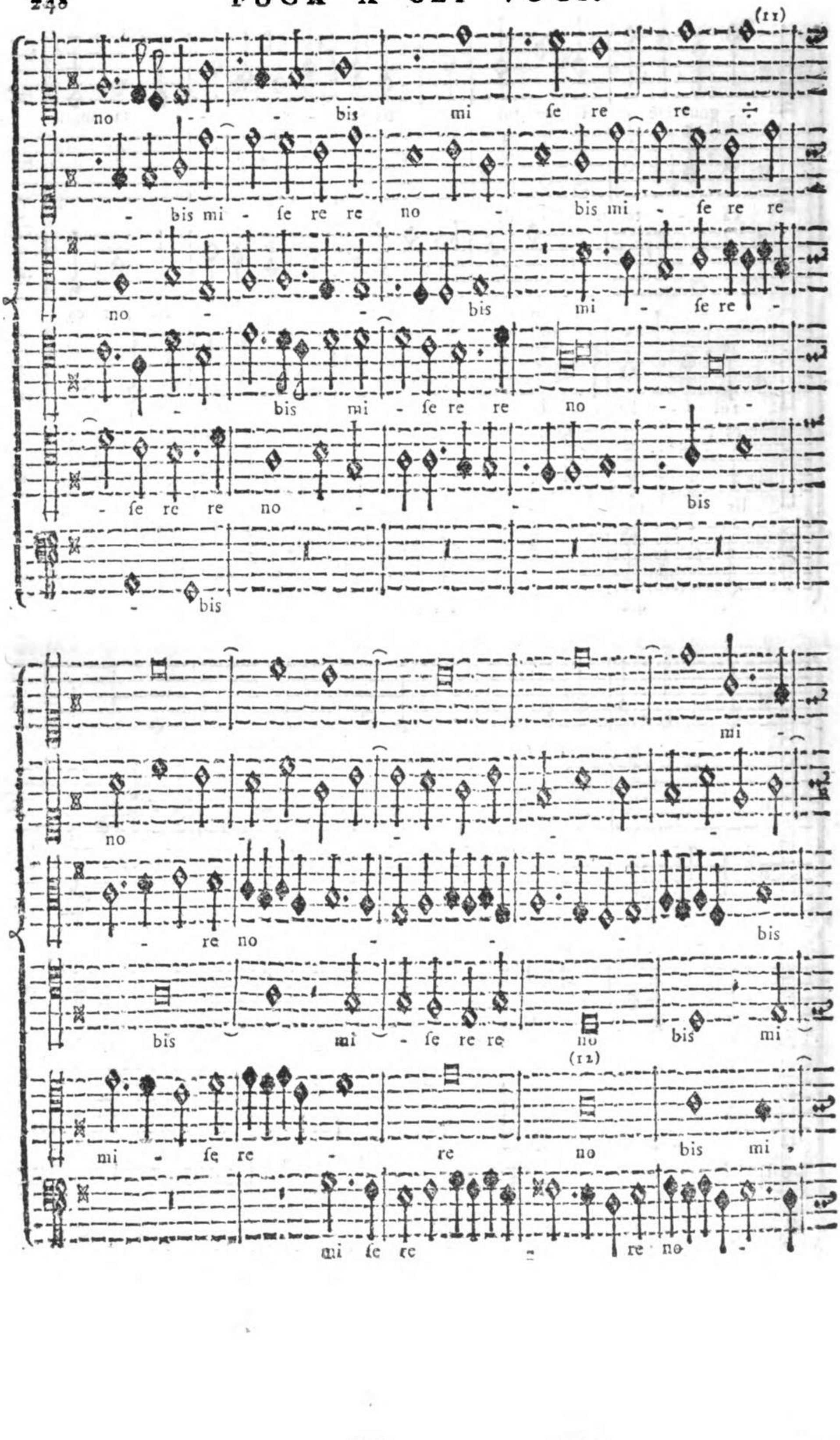
Deve però offervarfi, che ciò non oftante nel decorfo della Fuga, il primo Soprano al Num. (7) ripiglia il Soggetto alla Quinta del Tuono, e il Contralto al Num. (8) all' Ottava del Tuono; e ne viene, che ancor queſte due Parti s' uniformano alle Leggi dell' Arte di rifpondere, o alla Quinta, o all' Ottava. Sopra le parole: *qui tollis* propone altro Soggetto, al quale rifpondono le altre Parti, fecondo che loro cade in acconcio; e quello nuovo Soggetto viene artificiofamente innefiato col primo Soggetto fopra le parole: *Agnus Dei*, onde ne viene a formarfi un Contrappunto artificiofo, e ciò che lo rende più pregievole fi è il vedere fei Parti unite, e ftrette affieme sfuggire quanto fia poffibile gli Uniffoni, cofa affai difficile in un sì fatto numero di Parti, e così fra di loro unite. Paffa pofcia alle ultime parole dell' *Agnus Dei*, che fono *Miferere nobis*, fopra le quali vien propofto dal primo Tenore al Num. (9) un nuovo Soggetto, a cui rifponde all' Ottava il fecondo Soprano al Num. (10), al quale Soggetto vicendevolmente rifpondono, e ripigliano le altre quattro Parti fino al fine di queſta Compofizione. Deve quì avvertire il Giovane Compofitore, come tanto il Soggetto propofto al Num. (9), che la

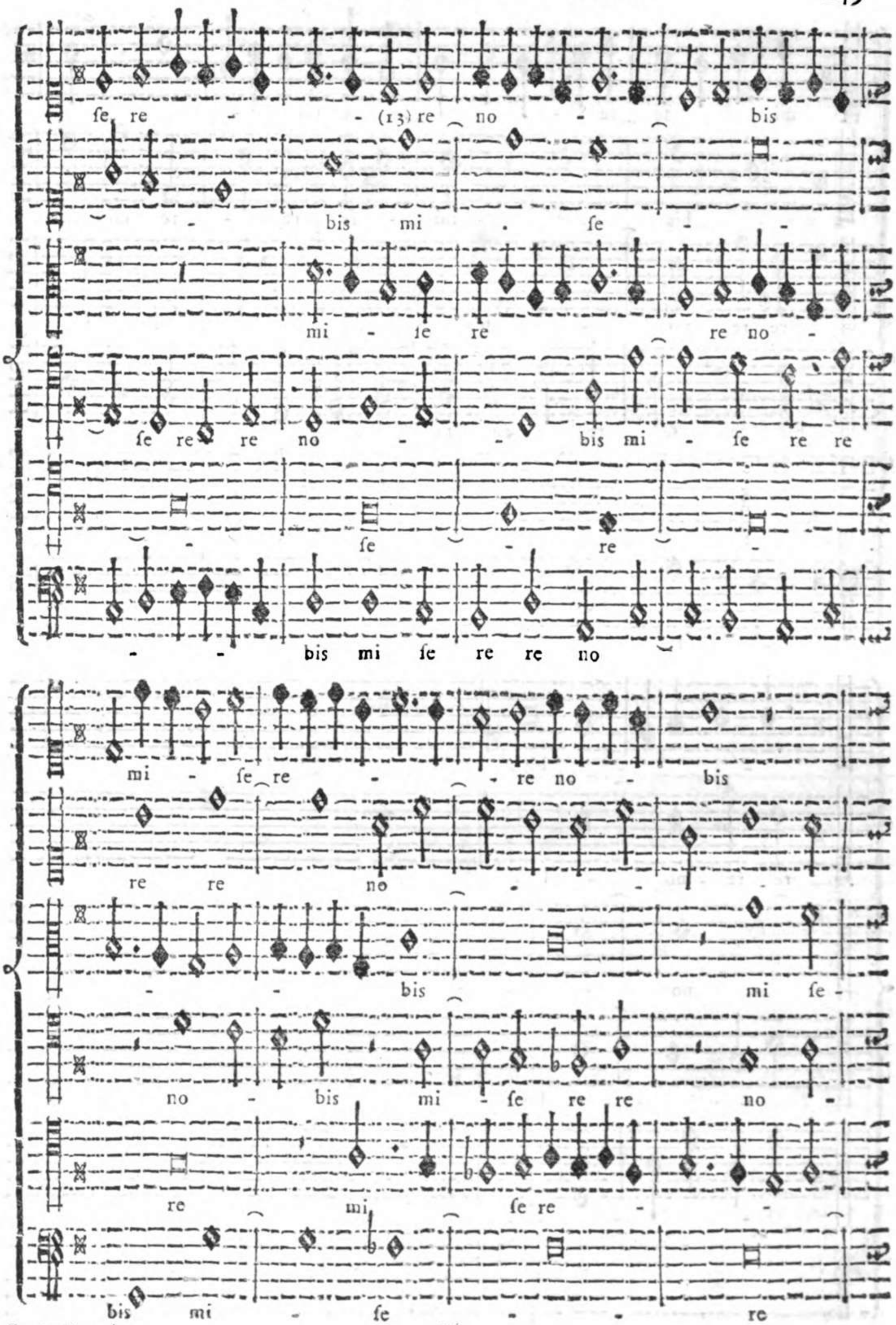


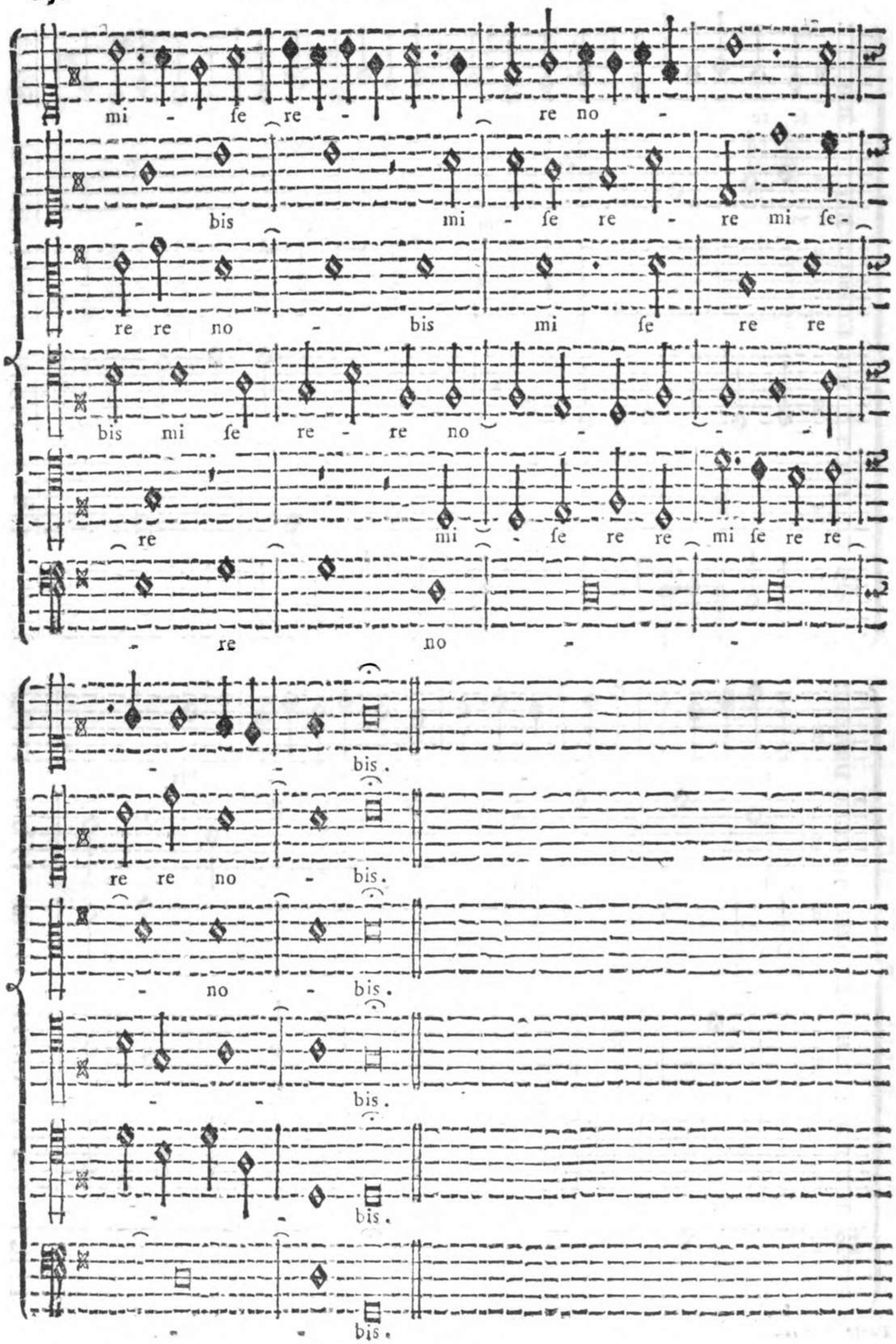
la Riſpoſta del Num. (10) incominciano nella Corda *A la mi re*, che è ſeconda del Tuono di *G ſol re ut* Corda Fondamentale dell' *Agnus Dei*. Queſto cominciare un Soggetto in una Corda aliena dal Tuono, non è coſa inuſitata, anche appreſſo de' primi, e più eccellenti Maeſtri. Ebbero però eſſi l' attenzione di non farlo, ſe non ſe nel progreſſo de la Compoſizione, ſtantechè (fuori degl' Inni, ed altre Compoſizioni obbligate al Canto fermo, nelle quali, come ſi è avvertito nella Prima Parte di queſto Eſemplare, varj ſono i principj in ogni Tuono), ſul principio di una Fuga il cominciare col Soggetto in una Corda aliena dal Tuono, come ſono ſopra tutte la Seconda, e la Settima, ſarebbe coſa diſdicevole, e inconveniente, perchè recherebbe confuſione nell' orecchio degli Uditori, i quali non potrebbero ſu 'l principio ricouoſcere di qual Tuono foſſe la Compoſizione. Deve inoltre avvertire il Giovane Compoſitore, come in queſto ultimo Soggetto ha uſato l' Autore un ſingolar Artificio, il quale conſiſte, che ai Numeri (11), (12), (13), e (14) le Parti, che ripigliano il Soggetto adoprano Figure di maggior valore di quelle della Propoſta, e Riſpoſta del Soggetto. Da tutto queſto può ognuno abbaſtanza comprendere quanto mai queſto inſigne Compoſitore foſſe eccellente nella ſua Profeſſione, e ſapeſſe diſtinguere Stile da Stile, e uſarne la varietà a miſura del convenevole,

di qui tol lis pec ca -
- di qui tol lis
qui tol - lis qui tol lis pec -
- gnus De - i A gnus De - i qui tol -
i A gnus De i qui tol - lis pec ca -
A gnus De i
- ta mun - di A -
pec ca - ta mun - di pec -
- ca - ta mun -
- lis pec - ca - ta mun di qui
ta mun - di qui tol -
A gnus De i A - gnus De


gnus De i qui tol - lis pec - ca - ta mun -
ca - ta mun (8) di
di A gnus De i qui tol - lis pec ca -
tol - lis qui tol lis pec ca - ta mun -
lis pec - ca - ta mun -
i qui tollis pec ca - -
- - di mi fe re re
(10)
mi - fe re re no - - -
- ta mun - di mi fe re re
(9)
di mi - fe re re no - - -
- di mi -
ta man - di mi - fe re re no -

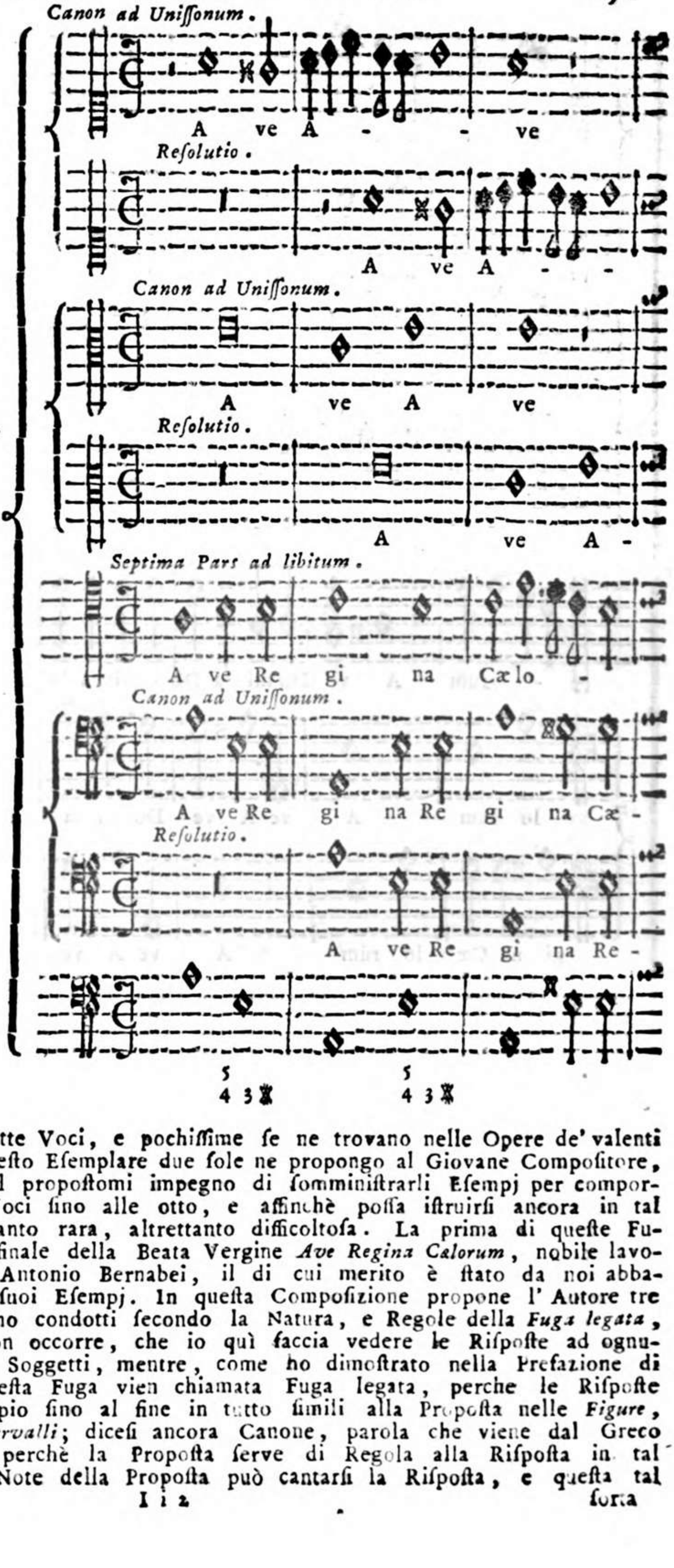

(11)
no - - bis mi se re re ÷
- bis mi - se re re no - bis mi - se re re
no - - bis mi - se re -
- bis mi - se re re no - - bis
- se re re no - - bis
mi -
no - - - - -
- re no - - - bis
bis mi - se re re no bis mi
(12)
mi - se re - re no bis mi -
mi se re - re no


fe re - - (13) re no - bis
- bis mi . fe - -
mi - fe re re no -
fe re re no - - bis mi - fe re re
- - fe - re -
- - bis mi fe re re no
mi - fe re - - re no - bis
re re no - -
- - bis mi fe
no - bis mi - fe re re no -
re mi fe re - -
bis mi - fe - - re

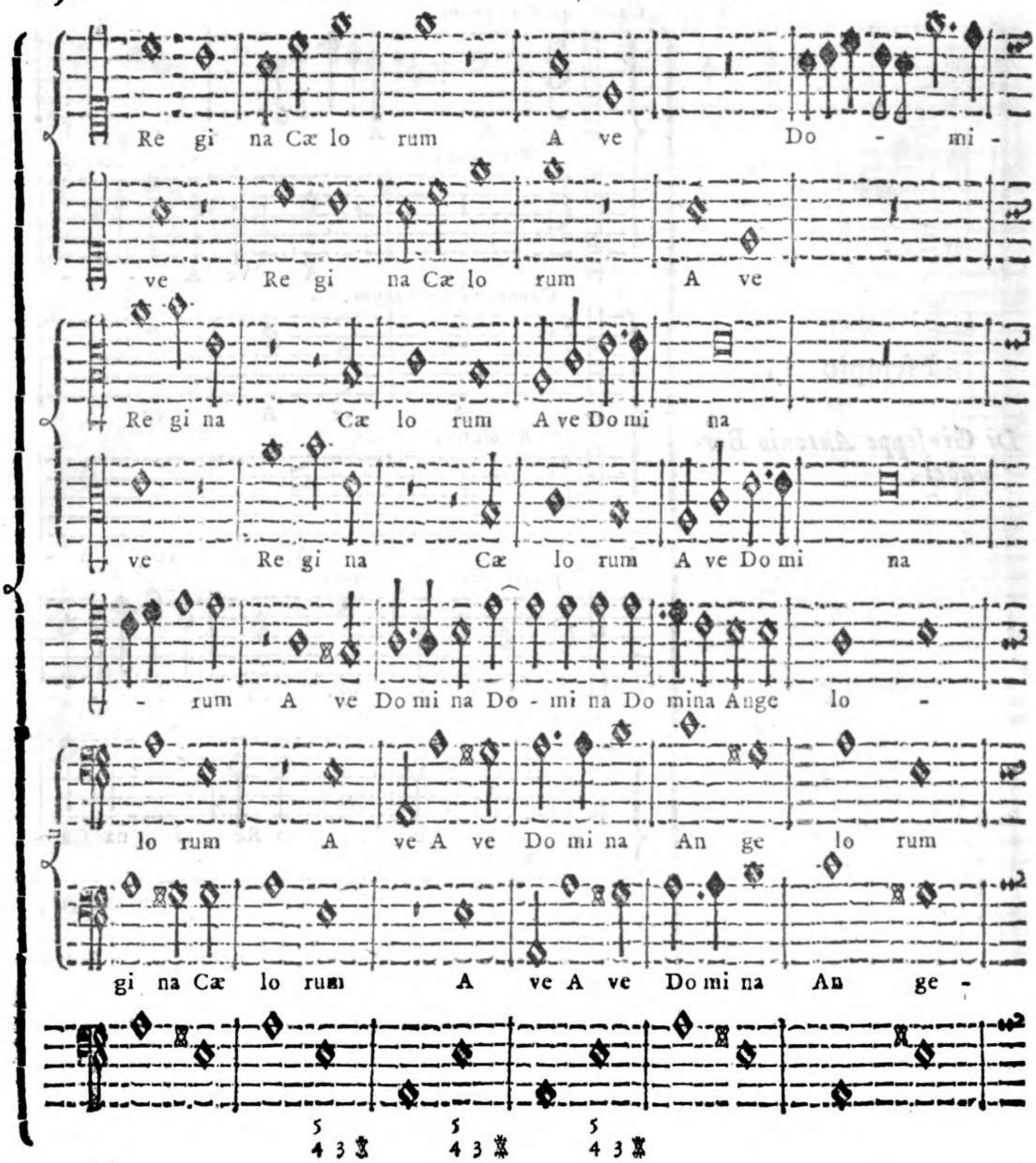

mi - se re - re no -
- bis mi - se re - re mi se -
re re no - bis mi se re re
bis mi se re - re no - -
re mi se re re
re no
- bis.
re re no - bis.
- no - bis.
- - bis.
- - bis.

Esempio I.

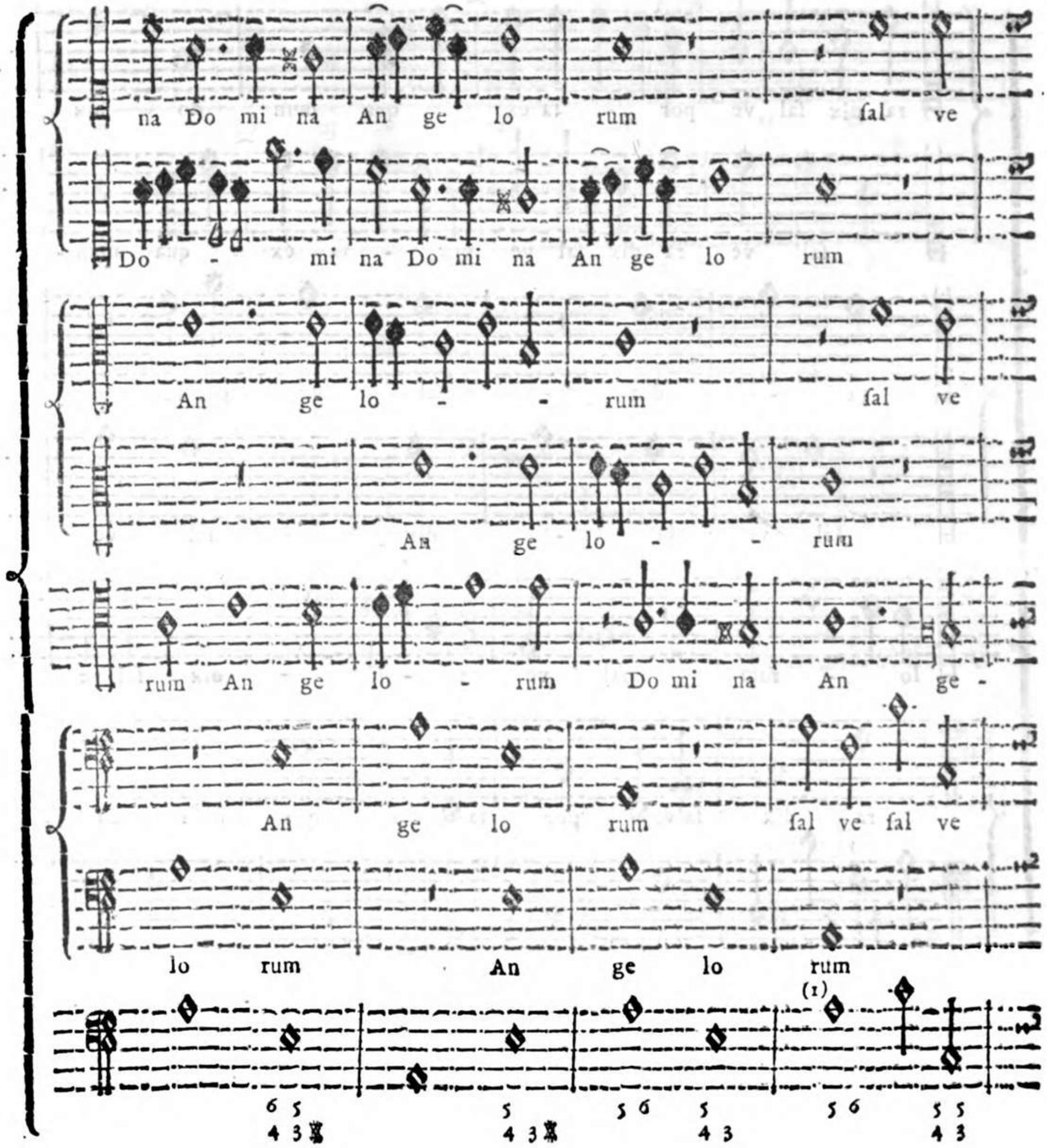
Di Giuseppe Antonio Bernabei.

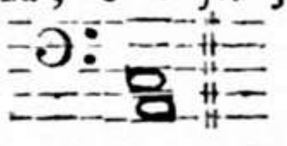
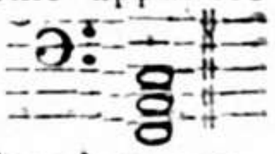


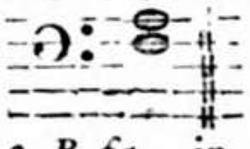
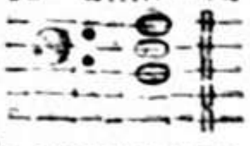
Rare sono le Composizioni a sette Voci, e pochissime se ne trovano nelle Opere de' valenti Maestri, ond' è che in questo Esemplare due sole ne propongo al Giovane Compositore, e queste per soddisfare al propostomi impegno di somministrarli Esempj per comporre le Fughe dalle due Voci sino alle otto, e affinchè possa istruirsi ancora in tal sorta di Composizioni quanto rara, altrettanto difficoltosa. La prima di queste Fughe è sopra l' Antifona finale della Beata Vergine *Ave Regina Cælorum*, nobile lavoro del celebre Giuseppe Antonio Bernabei, il di cui merito è stato da noi abbastanza dimostrato in altri suoi Esempj. In questa Composizione propone l' Autore tre Soggetti, che da esso sono condotti secondo la Natura, e Regole della *Fuga legata*, chiamata *Canone*, onde non occorre, che io quì faccia vedere le Risposte ad ognuna delle Proposte de' tre Soggetti, mentre, come ho dimostrato nella Prefazione di questa Seconda Parte, questa Fuga vien chiamata Fuga legata, perche le Risposte devono essere dal principio fino al fine in tutto simili alla Proposta nelle *Figure*, nelle *Sillabe*, e negl' *Intervalli*; dicesi ancora Canone, parola che viene dal Greco Κανον in Latino *Regula*, perchè la Proposta serve di Regola alla Risposta in tal modo, che su le istesse Note della Proposta può cantarsi la Risposta, e questa tal



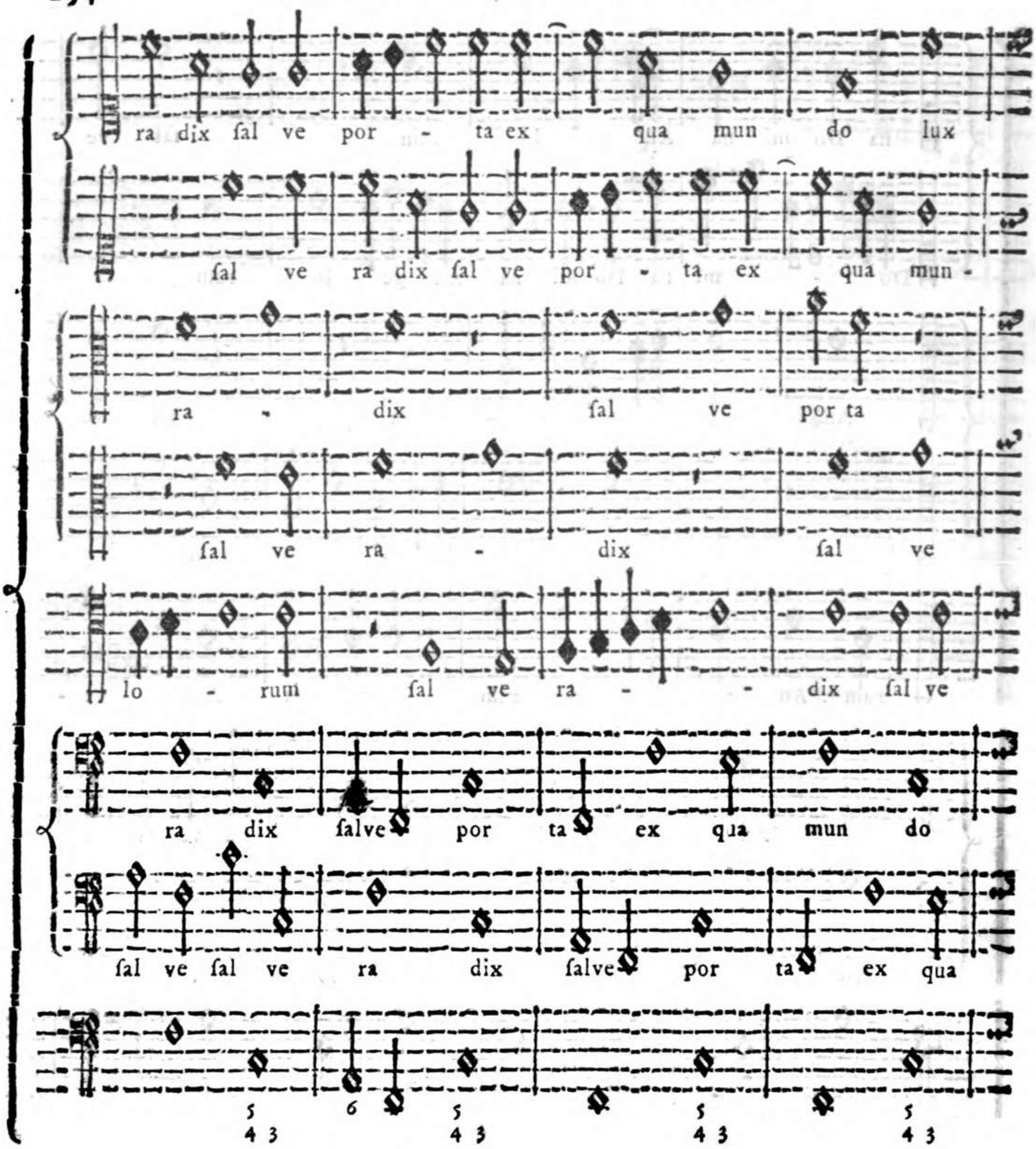
forta di Canone, ogniqualvolta non vi fia ſeparata, e ſcritta a parte la Riſpoſta, vien chiamata *Canone chiuſo*. Di tal natura ſono i tre *Canoni*, o *Fughe legate* propoſte dall' Autore in queſta Compoſizione, nelle quali la Riſpoſta di ciaſcuna può cantarſi ſu le ſteſſe Note della Propoſta. Laſciando dunque da parte quanto ſpetta alle Riſpoſte, mi farò a ſuggerire al Giovane Compoſitore alcune avvertenze, (oltre quelle di già indicate alla pag. 190. 192. ſeg. della Prima Parte di queſto Eſemplare), che debbonſi avere nel teſſere tal ſorta di Compoſizioni, nelle quali una delle coſe principali, e più difficoltoſe, che incontraſi è quella del *Modulare*, imperochè le Parti, che propongono, ſono forzate ad uſare tali Corde, le quali poſſono adattarſi e al tuono da cui ſi parte, e al Tuono al quale modulando ſi fa il paſſaggio. Tutte queſte avvertenze le vedremo uſate dal dotto Autore in queſta ſua Compoſizione, nella quale in ben ſette luoghi trovanſi le Modulazioni. E primieramente al Num. (1) dalla Corda Fondamentale *A la mi re* egli paſſa al *F fa ut* Seſta del Tuono diſcendendo di Terza. Quì è da avvertire, che tanto la Corda Fon-



Fondamentale *A la mi re*, che la di lei Terza *C sol fa ut*, ſervono al paſſaggio di *F fa ut*, perchè *A la mi re* diviene Terza, e *C sol fa ut* Quinta, come appariſce in queſto Eſempio: Tuono di *A la mi re*  Tuono di *F fa ut* 

ed ecco una delle avvertenze, che deve avere il Compoſitore, cioè di modulare in tempo, che alcuna delle Corde del Tuono antecedente poſſa ſervire al Tuono ſuſſeguente. Al Num. (2) da *F fa ut* paſſa a *D la ſol re* uſando l' iſteſſa avvertenza accennata al Num. (1), ſtantechè le due Corde di *F fa ut*, e di *A la mi re* ſervono l' una di Terza, e l' altra di Quinta al nuovo Tuono di *D la ſol re*, al quale vien fatto paſſaggio, come lo dimoſtra l' Eſempio che ſegue: Tuono di *F fa ut*  Tuono di *D la ſol re* 

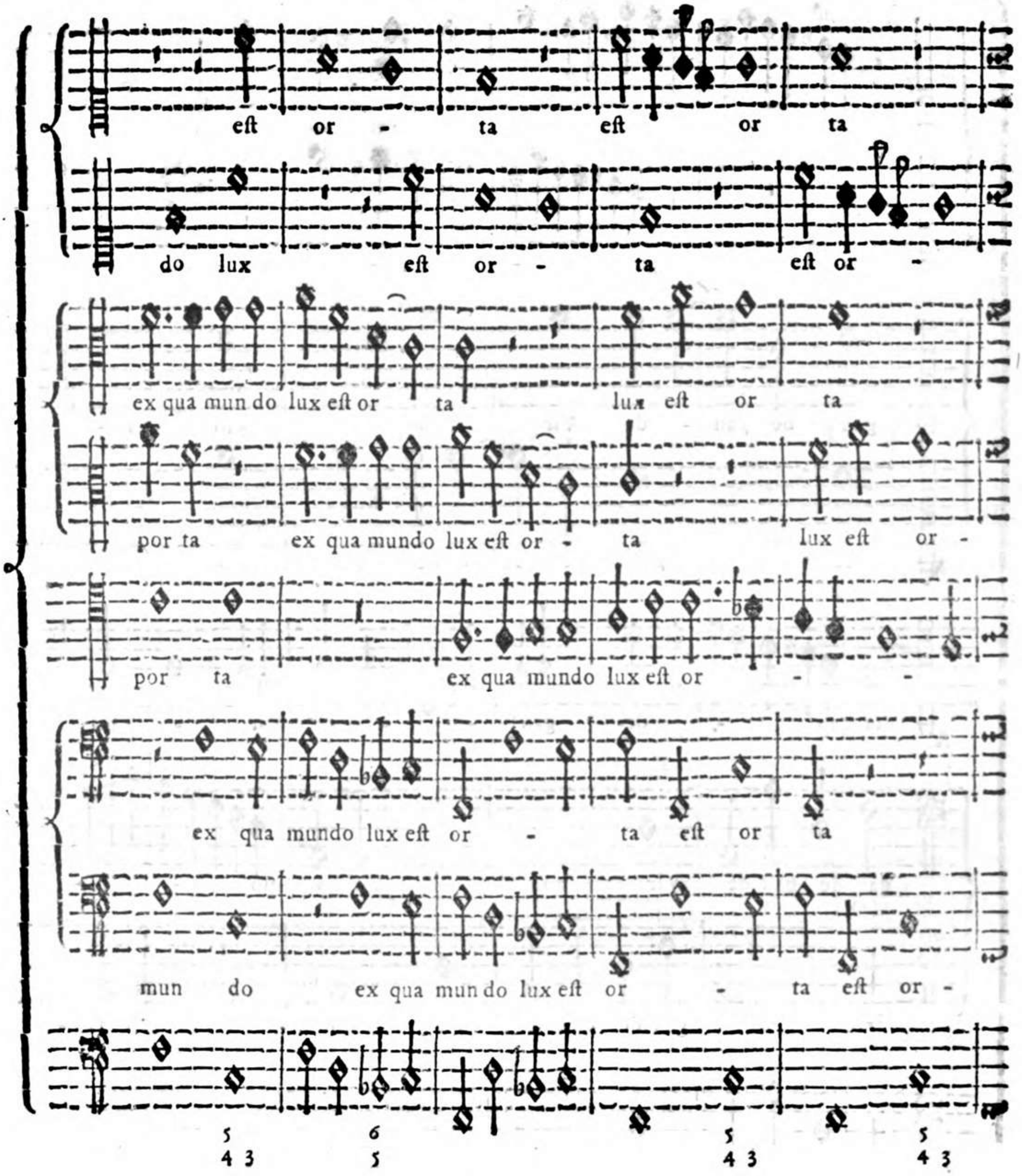
Paſſa di poi al Num. (3) da *D la ſol re* a *B fa*, in cui ſcorgonſi le ſteſſe avvertenze nota-



notate quì ſopra al Num. (1), e al (2), perchè la Corda di *D la ſol re* ſerve per Terza al *B fa*, e la Corda di *F fa ut* ſerve di Quinta allo ſteſſo *B fa*, come vedeſi in queſto Eſempio: Tuono di *D la ſol re* Tuono di *B fa*

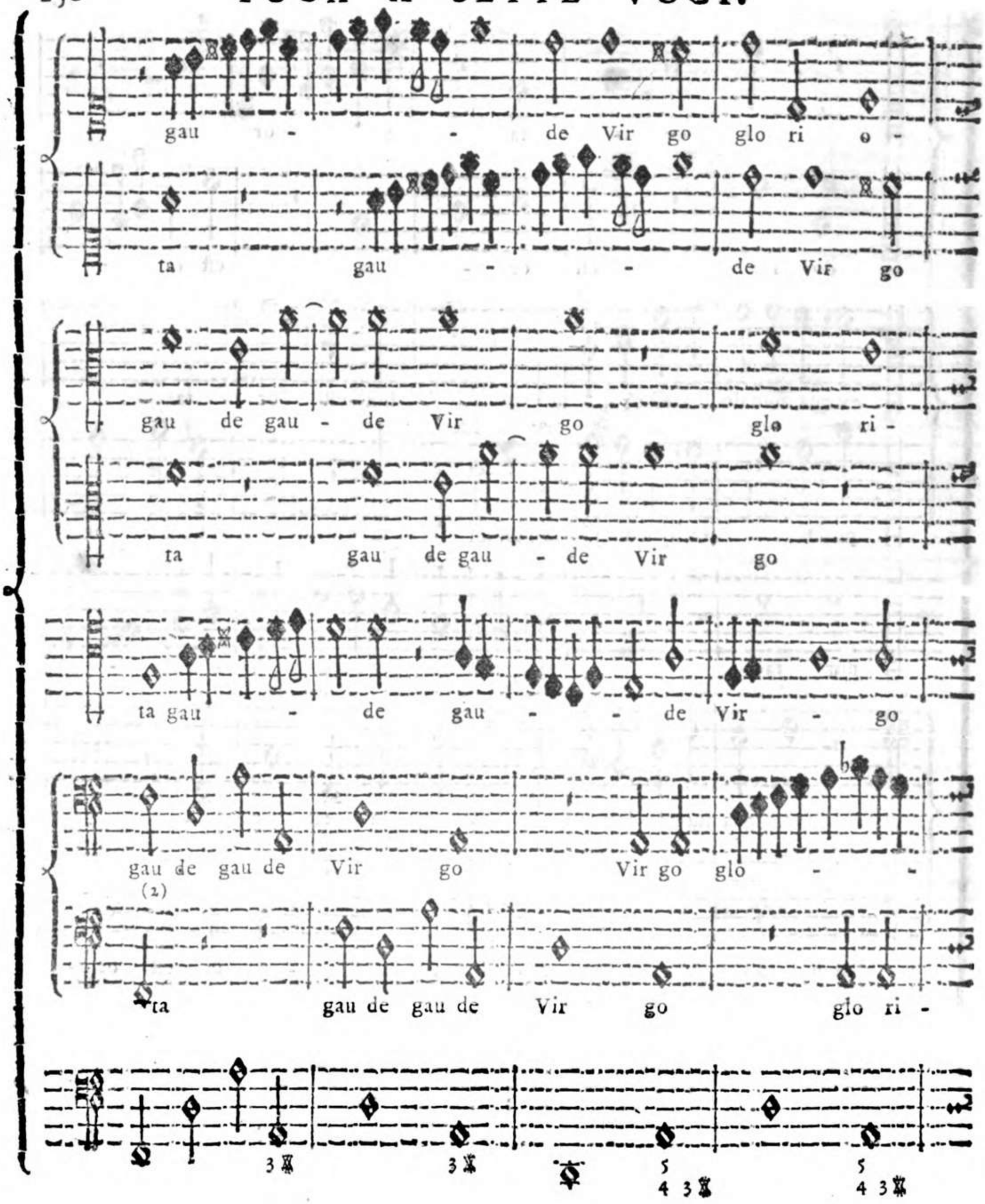
Deve però avvertirſi, che queſto *B fa*, eſſendo Corda ſtraordinaria di *A la mi re* Corda Fondamentale di queſta Compoſizione, è preſa alla sfuggita, fermandoſi in eſſa il ſolo Spazio di tre Caſelle; ed è più toſto come Quarta di *F fa ut*. Dal fin quì eſpoſto, rilevaſi, che nelle Modulazioni, che diſcendono di Terza, due Corde del Tuono antecedente ſervono di accompagnamento al Tuono ſuſſeguente, onde la Modulazione, che diſcende di Terza, è delle più facili a praticarſi. Dopo eſſer paſſato a *F fa ut*, come al Num. (4), in cui fermaſi per lo Spazio di cinque Caſelle, fa paſſaggio al Num. (5) da *F fa ut* a *C ſol fa ut*, nel qual paſſaggio le avverten-

ze



ze da offervarfi fono diverfe da quelle indicate ai Numeri antecedenti, poichè F *fa ut* non ha altra Corda, che poffa fervire al Tuono di C *fol fa ut*, a cui viene fatto il paffaggio, che l' ifteffo C *fol fa ut*, che, di Quinta del Tuono antecedente diviene Ottava del Tuono fuffeguente. Quindi è, che l' Autore ha ufato l' artificio di tenere nel Soprano fofpefa l' Ottava dell' Antecedente F *fa ut*, che diviene Quarta del Tuono che fegue, e ciò ha praticato, perchè la Compofizione refti più unita, e i Paffaggi da un Tuono ad un' altro reftino più concatenati, affinchè le Parti della Compofizione formino poi un bel tutto. Ritorna pofcia al Num. (6) da C *fol fa ut* ad *A la mi re* Corda Fondamentale di queffa Compofizione; e ficcome la Modulazione difcende di Terza, perciò fi ferve delle ftefse avvertenze dimoftrate quì fopra. E perchè con l' Efempio fi verrà fempre più in chiaro di quanto abbiamo fin quì divifato, ne proporrò uno, che farà tanto più a propofito al noftro intento, quanto

più



più è valente l' Autore a cui lo dobbiamo. L' Autore è Franceſco Turini, il quale, dopo la morte di Gregorio ſuo Padre, che fu Cantore, ed eccellente Sonatore di Cornetto dell' Imperatore Ridolfo II., e diede in luce varie Opere di Muſica Pratica, entrò al ſervizio del detto Imperatore in qualità d' Organiſta di Camera, e poſcia dal Capitolo di Breſcia ſua Patria fu chiamato, ed eletto Organiſta di quel Duomo, cui ſervì ſino all' Anno 1656., nel quale finì i ſuoi giorni in età di 66. Anni. L' Eſempio di queſto illuſtre Compoſitore l' abbiamo nel Chriſte della ſua Meſſa a 4. Voci in Canone, la quale ritrovaſi ſtampata, fra le altre varie ſue Opere di Mottetti, e Madrigali a una, e più Voci, nel Libro primo delle Meſſe a quattro, e cinque Voci pubblicate nell' Anno 1643.

Chriſte

fa fu per om nes ſpe ci o fa

glo ri o fa fu per om nes.

o - fa ſu per om nes ſpe ci o -

glo ri o - fa ſu per om nes

glo ri o - - fa ſu per om - -

ri - o fa ſu per om nes ſpe ci o

o - - - fa ſu per om nes

(3)

5 5
4 3 4 3

Reſol. ad Diapaſon.

A B C D E F G

Chriſte e - - le i ſon e le i ſon e - -

Reſol. ad Diateſſaron.

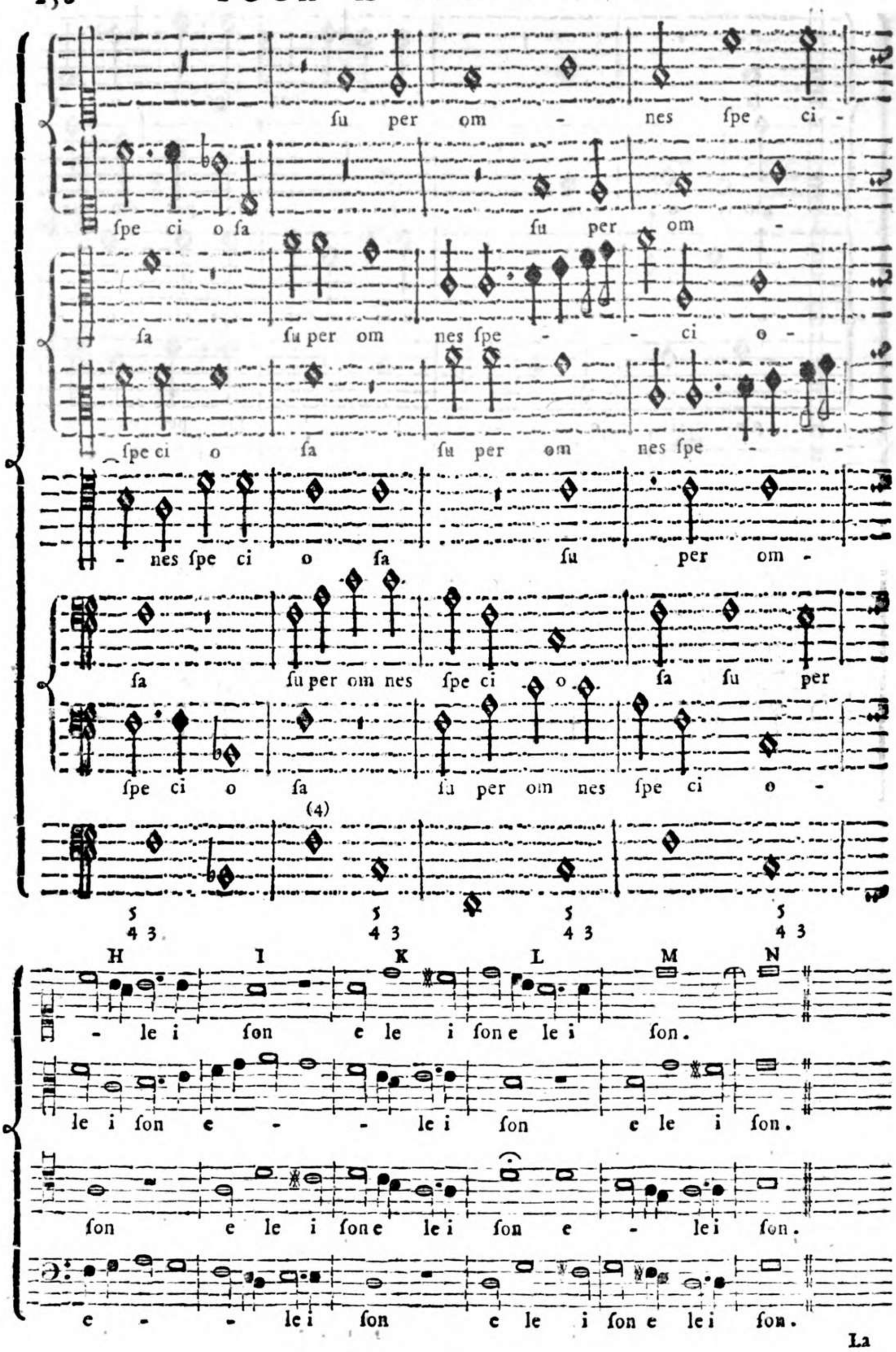
Chri ſte e - le i ſon e-

Canon ad Diapaſon, ad Sub-Diapente, et ad Diateſſaron.

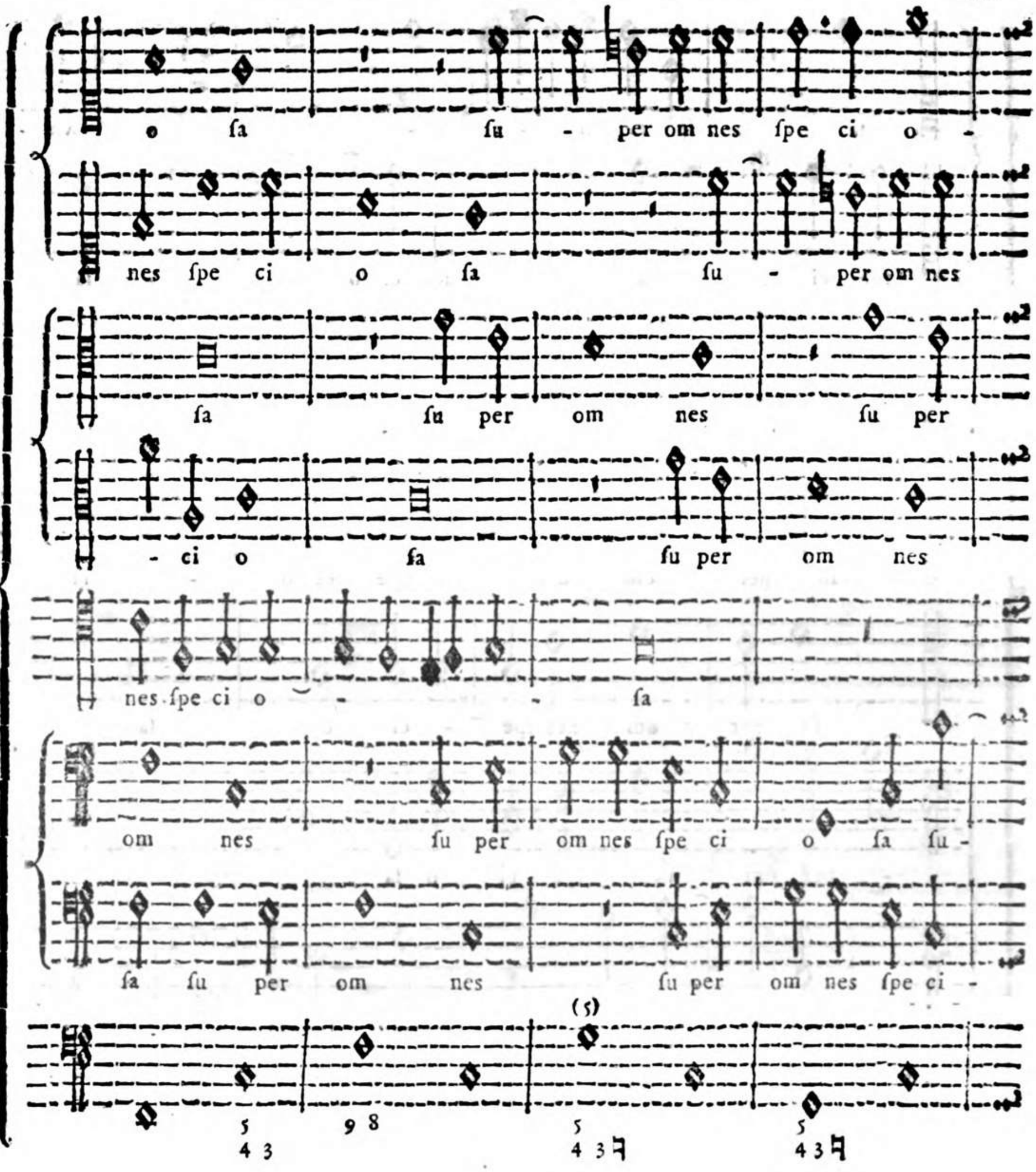
Chriſte e - - le i ſon e le i ſon e le i -

Reſol. ad Sub-Diapente.

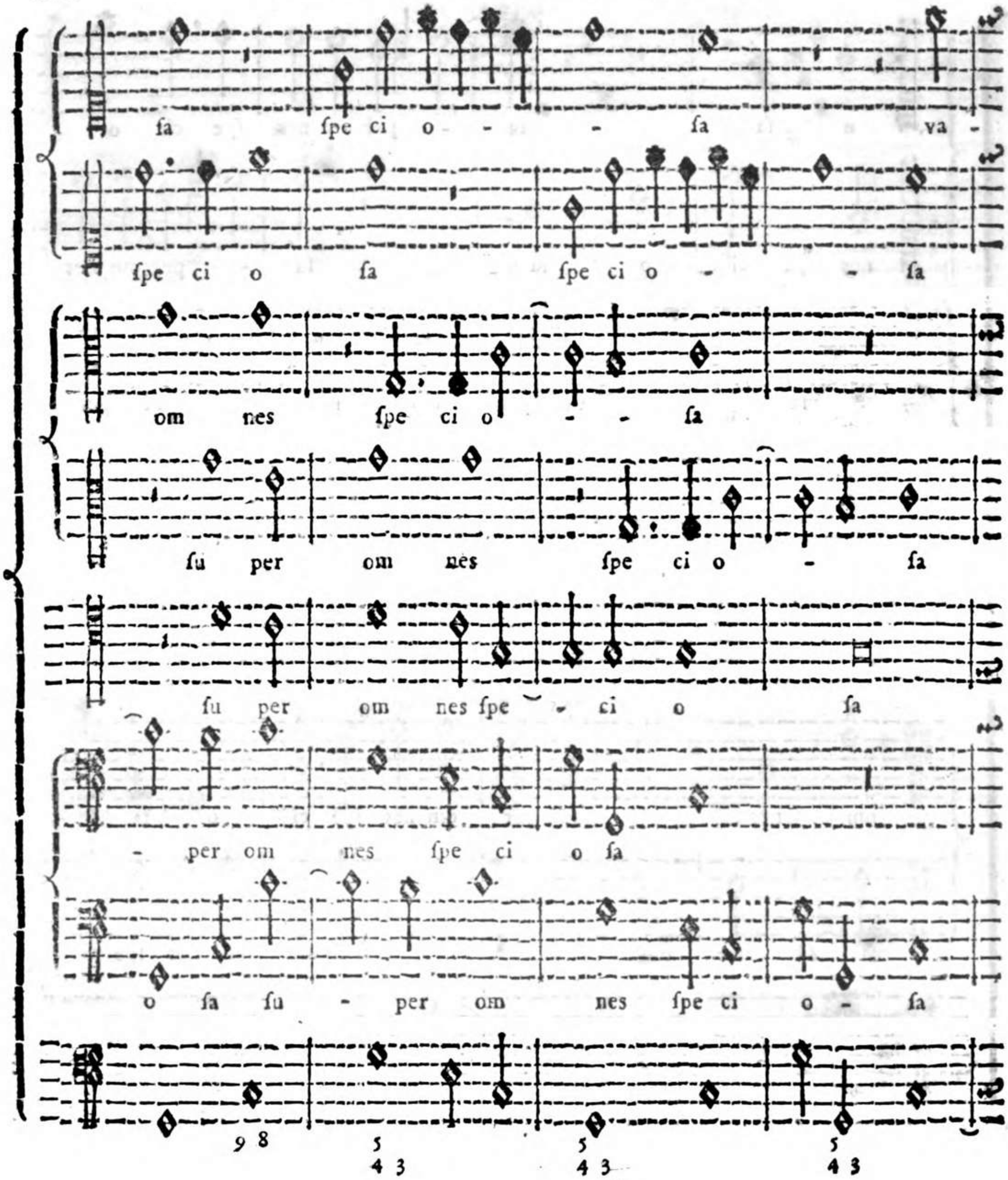
Chri ſte e le i ſon e le i ſon


ſu per om - nes ſpe ci -
ſpe ci o ſa
ſu per om -
ſa
ſu per om nes ſpe - - ci o -
ſpe ci o
ſa
ſu per om nes ſpe - -
- nes ſpe ci o ſa
ſu
per om -
ſa
ſu per om nes ſpe ci o
ſa ſu per
ſpe ci o
ſa
ſu per om nes ſpe ci o -
(4)
5 4 3
5 4 3
5 4 3
5 4 3
H
I
K
L
M
N
- le i ſon e le i ſon e le i ſon.
le i ſon e - - le i ſon e le i ſon.
ſon e le i ſon e le i ſon e - lei ſon.
e - - lei ſon e le i ſon e lei ſon.

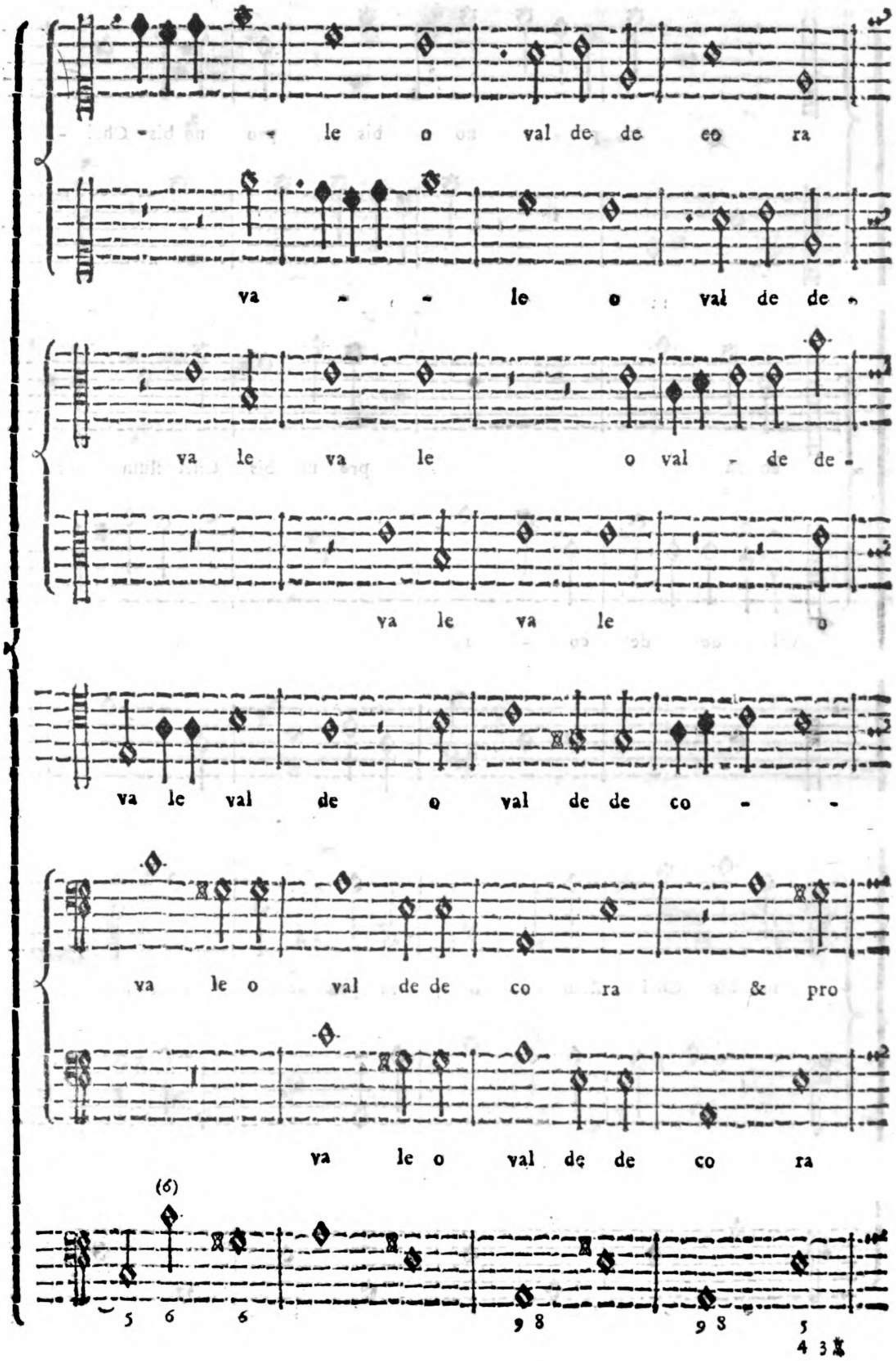
La

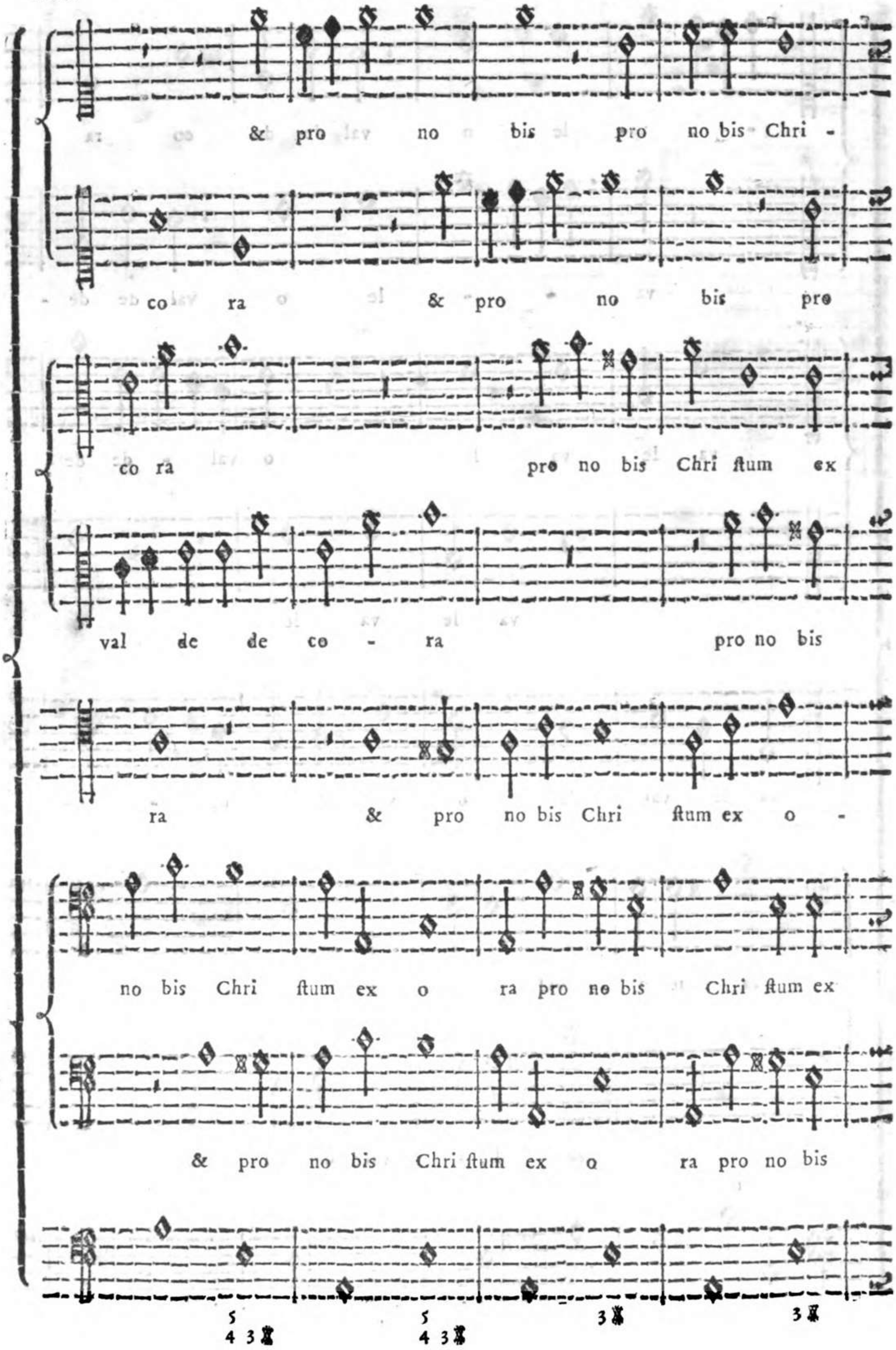


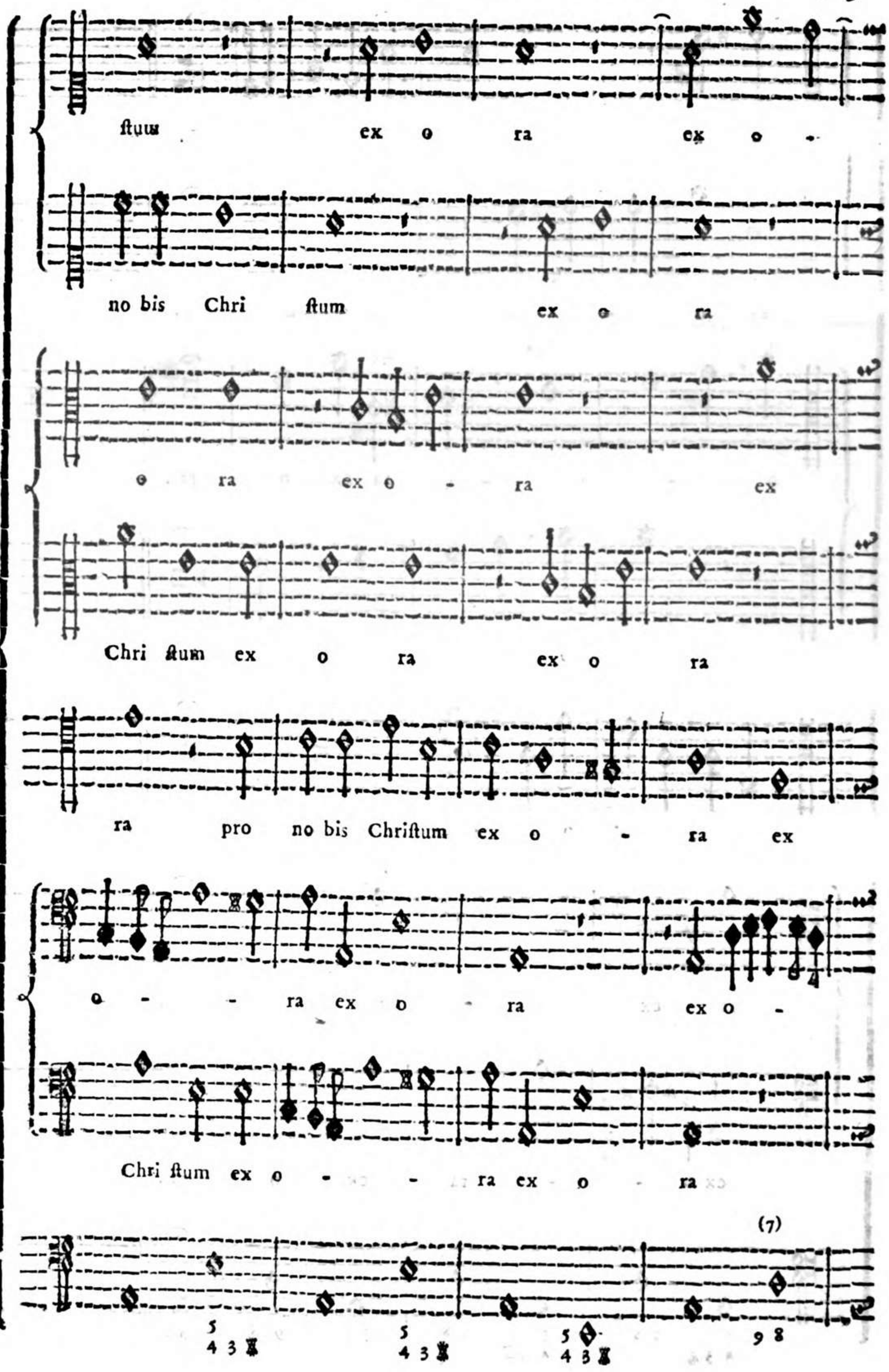
La Propoſta di queſto Canone fatta dal Tenore incomincia in *D la ſol re* Quinta di *G ſol re ut* Corda Fondamentale, a queſta Propoſta riſponde il Soprano all' Ottava ſopra, il Baſſo alla Quinta ſotto, e il Contralto alla Quarta ſopra. Tanto la Propoſta del Tenore, che la Riſpoſta del Soprano ſi eſtendono ſu le Corde di *G ſol re ut* dalla Lettera A ſino a C, ſe non che ſu 'l finire paſſa alle Corde di *C ſol fa ut*; E ſiccome le Riſpoſte del Baſſo, e del Contralto, che incominciano in *G ſol re ut* dalla Lettera C ſino all' E ſono forzate ancor eſſe ſu 'l finire, per ragione del Canone, a paſſare nelle Corde di *F fa ut*, come ſi vede dalla Lettera E e F, quindi l' Autore ha uſata l' Arte di condurre tanto il Tenore, che il Soprano dalla Lettera E ſino all' I per certe Corde coerenti bensì a quelle del Baſſo, e del Contralto, ma in qualche modo coerenti anche al Tuono di *A la mi re* Terza Minore, perciò ne ſegue, che il Baſſo, e il Contralto dalla Lettera G ſino al K vengono a uſare le Corde di *D la ſol re* Terza Minore. In fatti tanto il Tenore alla

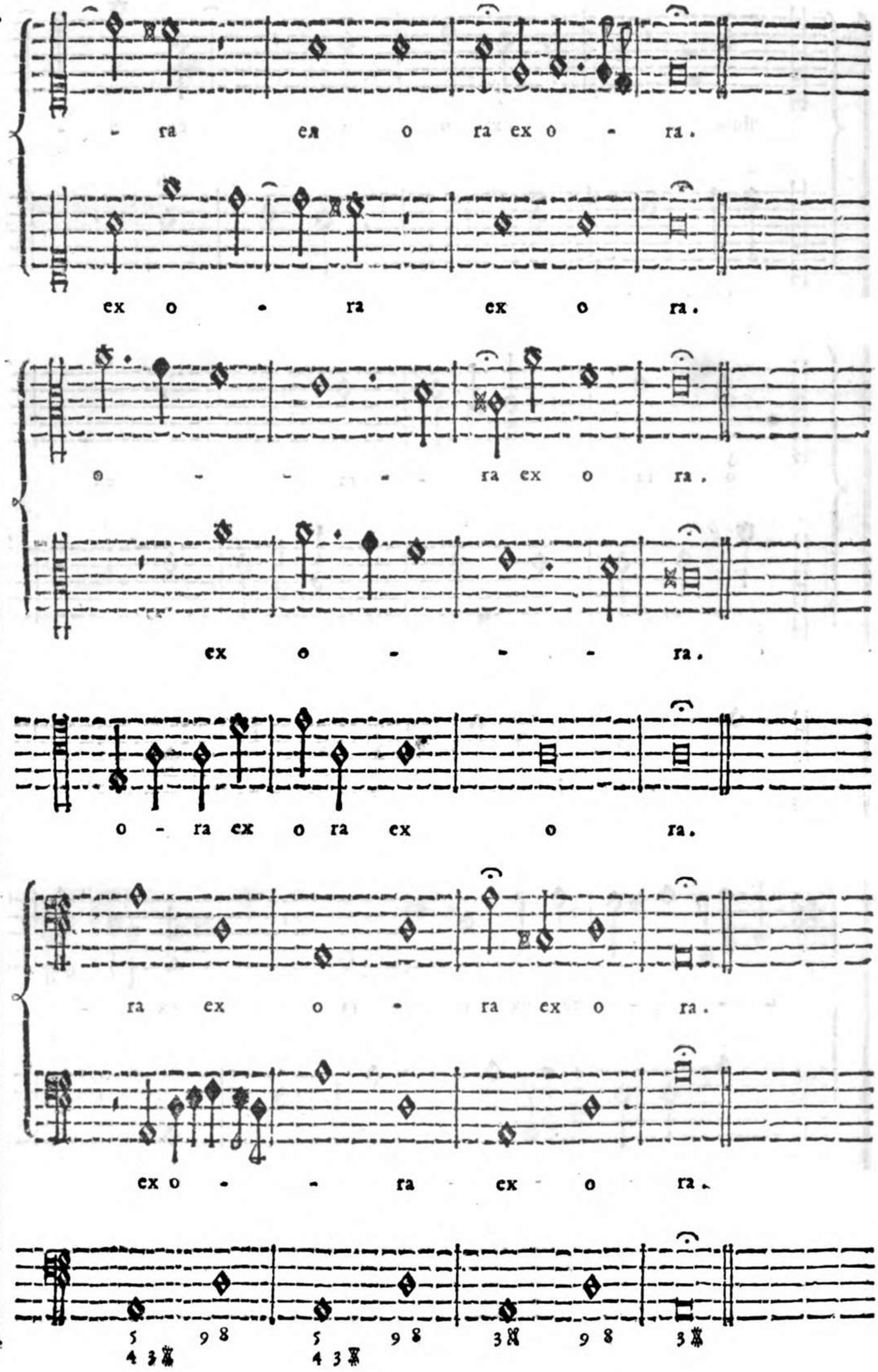


Lettera I, che il Soprano alla Lettera K entrano con una Cadenza in *D la ſol re* Terza Minore, la quale nel Baſſo alla Lettera L, e nel Contralto alla Lettera M ſi riduce alla Cadenza di *G ſol re ut* Terza maggiore. Queſto convertire una Cadenza di Terza minore in Terza maggiore traſportata che ſia o una Quinta ſotto, o una Quarta ſopra, è uno degli Artificj, che deve uſare il Compoſitore in tal ſorta di Canoni ad imitazione di queſto eccellente Maeſtro. Ed ecco dimoſtrato, come è neceſſario, che il Giovane Compoſitore per modulare uſi nelle Propoſte e Riſpoſte certe Corde, le quali poſſono adattarſi, e al Tuono antecedente, e al ſuſſeguente, a cui ſi vole far paſſaggio. Non voglio mancare in fine di avvertire il Giovane Compoſitore, come ogni ſpecie di Canone richiede alcune avvertenze, che ſono particolari di tali ſpecie. Su di queſto non farò altre parole, poichè, eſſendo le ſpecie de' Canoni moltiſſime, e quaſi ſenza numero, troppo più ſi vorrebbe d' un ben lungo Trattato per darne una anche ſuperficiale notizia.

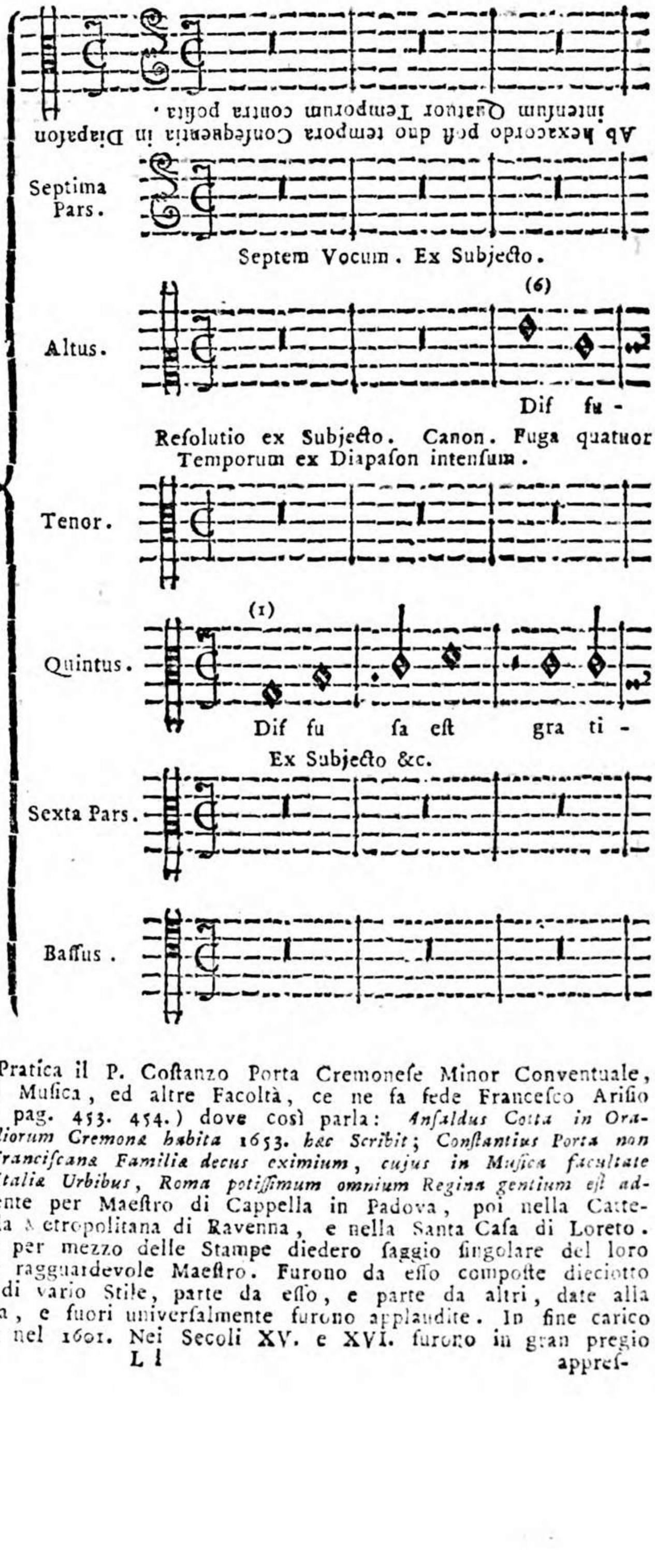

le o val de de co ra
va - - le o val de de -
va le va le o val - de de -
va le va le o
va le val de o val de de co - -
va le o val de de co ra & pro
va le o val de de co ra
(6)
5 6 6 9 8 9 8 5 4 3


& pro no bis pro no bis Chri -
co ra & pro no bis pro
co ra pro no bis Chri ſtum ex
val de de co - ra pro no bis
ra & pro no bis Chri ſtum ex o -
no bis Chri ſtum ex o ra pro no bis Chri ſtum ex
& pro no bis Chri ſtum ex o ra pro no bis
5 5 3 3
4 3 4 3


ſtuus ex o ra ex o
no bis Chri ſtum ex o ra
o ra ex o ra ex
Chri ſtum ex o ra ex o ra
ra pro no bis Chriſtum ex o ra ex
o ra ex o ra ex o
Chri ſtum ex o ra ex o ra
(7)
5 4 3
5 4 3
5 4 3
9 8


- ra ex o ra ex o - ra.
ex o - ra ex o ra.
o - - - ra ex o ra.
ex o - - - ra.
o - ra ex o ra ex o ra.
ra ex o - ra ex o ra.
ex o - - ra ex o ra.
5 9 8 5 9 8 3 9 8 3
4 3 4 3

Subjectum ordinarium, & contrapositum septem Vocum, in se tantum, continens Quatuor Partes, nempe, Cantum, Tenorem, Sextam Partem, & Septimam. Consequentia a tuor Temporum in Diapason remissum juxta posita.

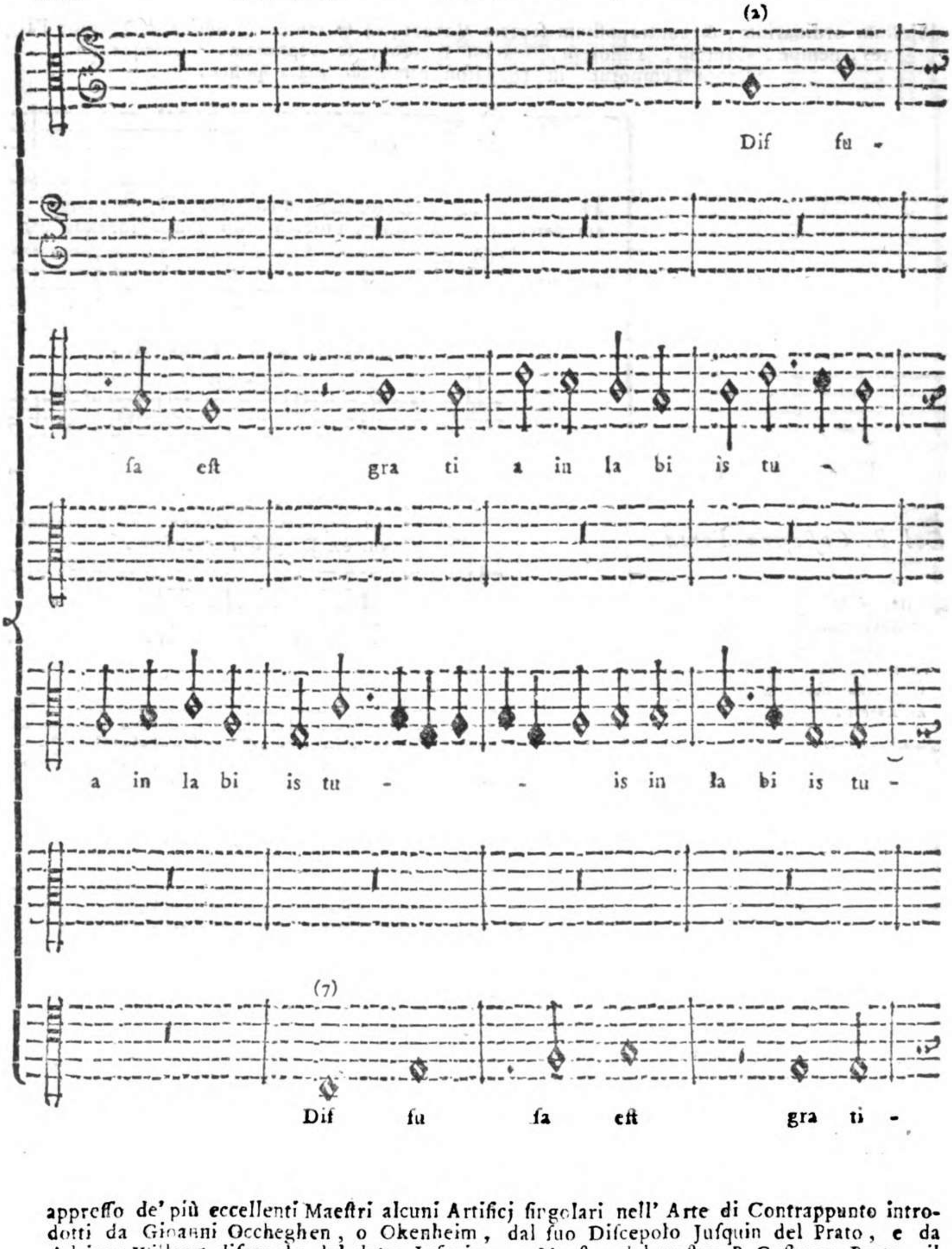


Esempio II.

Del P. Costanzo Porta.

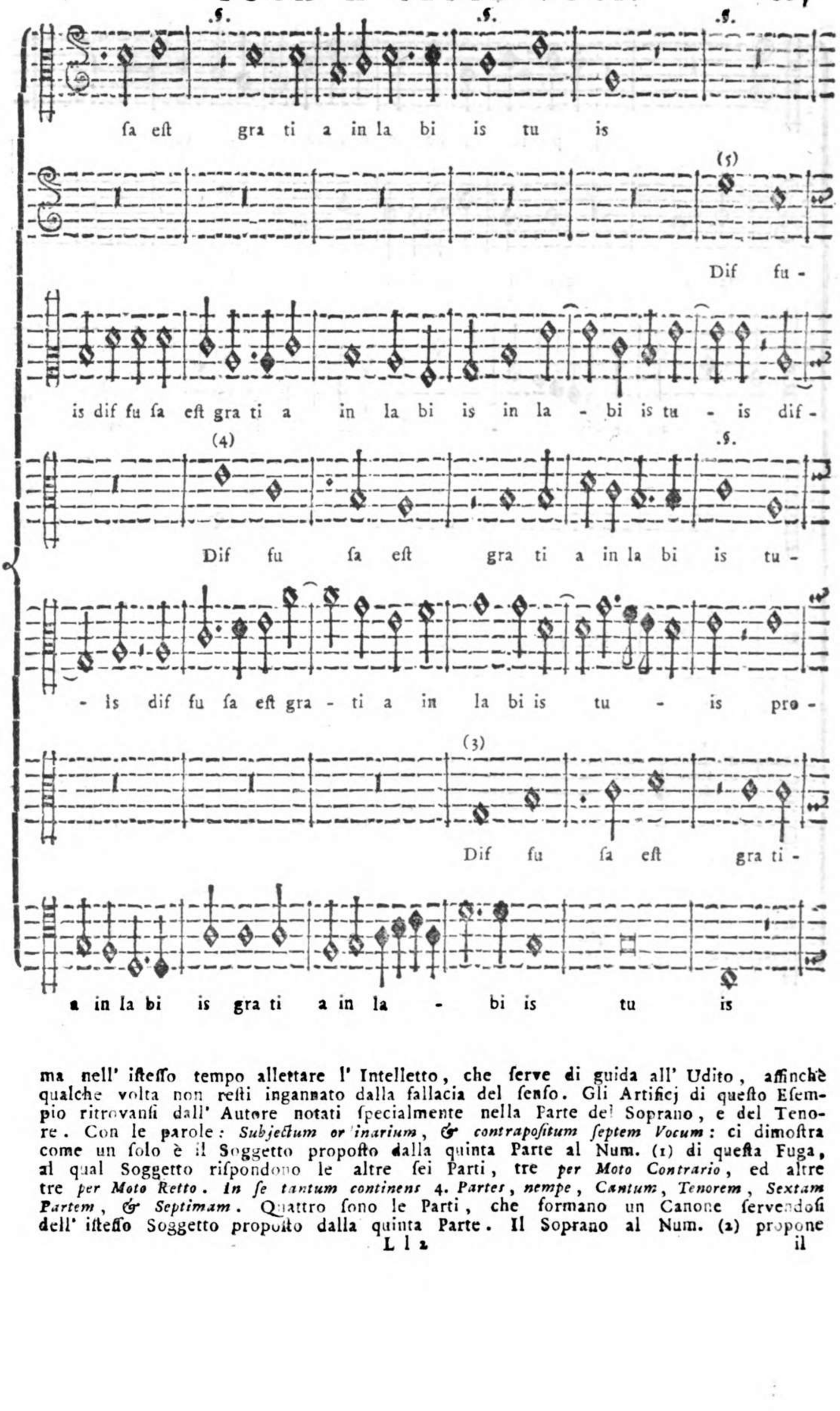
Estratto dall' Opera Liber 52. Motectorum 5. 6. 7. & 8. Vocum. *Stampata nel* 1580. *in tempo che era Maestro di Cappella della Santa Casa di Loreto.*

Si rese celebre nella Musica Pratica il P. Costanzo Porta Cremonese Minor Conventuale, come fra tanti Scrittori di Musica, ed altre Facoltà, ce ne fa fede Francesco Arisio (Cremona Literata T. 2. pag. 453. 454.) dove così parla: *Anſaldus Cotta in Oratione pro inſtauratione Studiorum Cremonæ habita* 1653. *hæc Scribit; Conſtantius Porta non tam hujus Urbis, quam Franciſcanæ Familiæ decus eximium, cujus in Muſica facultate præſtantiam pleriſque cum Italiæ Urbibus, Roma potiſſimum omnium Regina gentium eſt admirata.* Servì primieramente per Maestro di Cappella in Padova, poi nella Cattedrale d' Osimo, indi nella Metropolitana di Ravenna, e nella Santa Casa di Loreto. Ebbe molti Scolari, che per mezzo delle Stampe diedero saggio singolare del loro profitto fatto sotto un sì ragguardevole Maestro. Furono da esso composte diciotto Opere di Musica Pratica di vario Stile, parte da esso, e parte da altri, date alla luce, le quali e in Italia, e fuori universalmente furono applaudite. In fine carico di meriti cessò di vivere nel 1601. Nei Secoli XV. e XVI. furono in gran pregio appres-

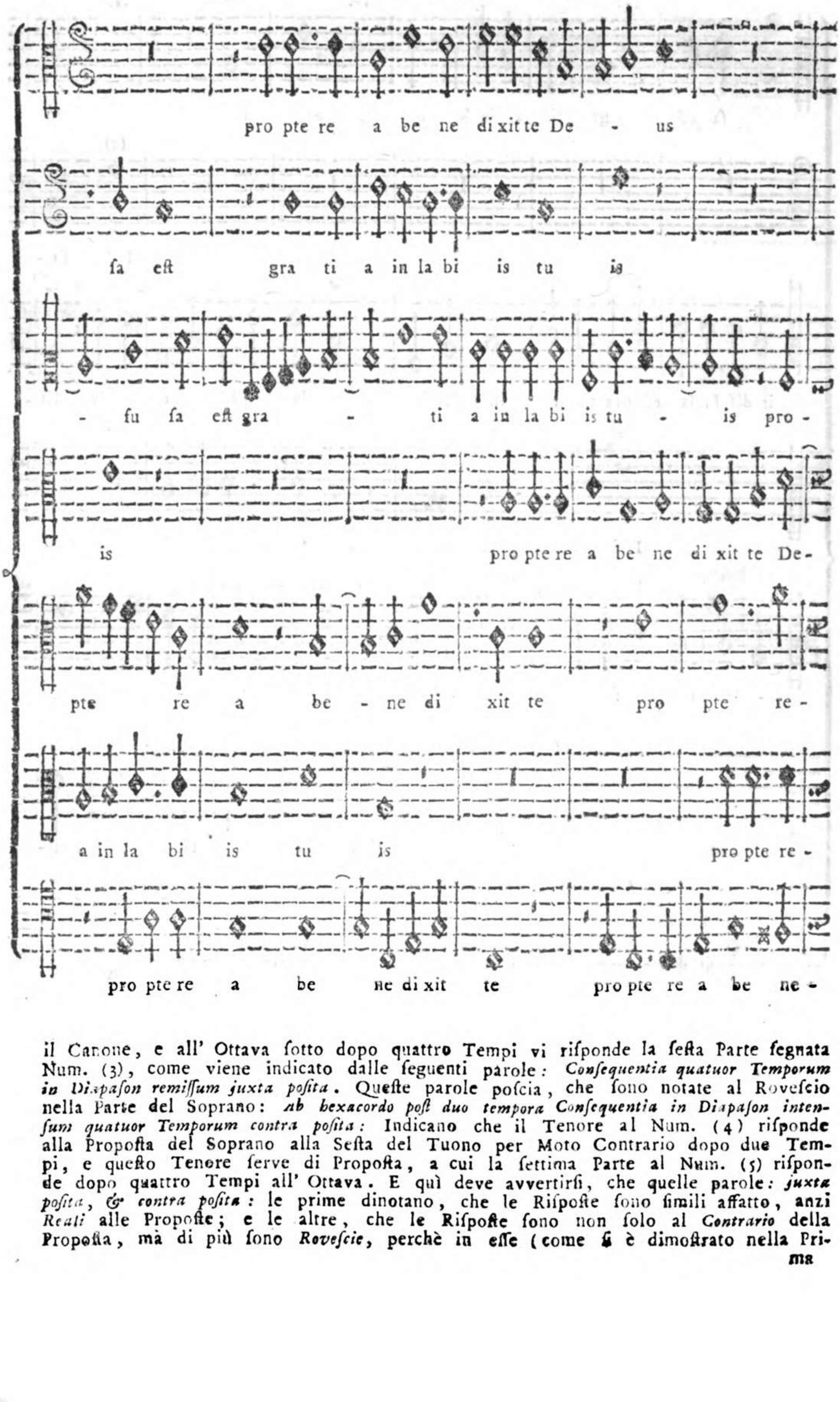


appreſſo de' più eccellenti Maeſtri alcuni Artificj ſingolari nell' Arte di Contrappunto introdotti da Gioanni Occheghen, o Okenheim, dal ſuo Diſcepolo Juſquin del Prato, e da Adriano Willaert diſcepolo del detto Juſquino, e Maeſtro del noſtro P. Coſtanzo Porta, il quale con grande acutezza d' ingegno usò nelle ſue Compoſizioni, i mentovati Artificj conſiſtenti in Fughe artificioſe, in Canoni, in Contrarj, e Roveſci Soggetti. Tali Artificj, abbenchè quaſi tutti non allettino per ſe ſteſſi, che il puro Intelletto, e non già l' Udito principale, e ſingolare oggetto della Muſica, ciò non oſtante oltre il far acuire l' ingegno del Compoſitore, fanno conoſcere con quanta applicazione e ſtudio era a que' tempi eſercitata la Muſica da' Maeſtri, i quali uſavano ogni diligenza per dilettare, non ſolo il ſenſo dell' Udito con la Melodia, e l' Armonia,

ma

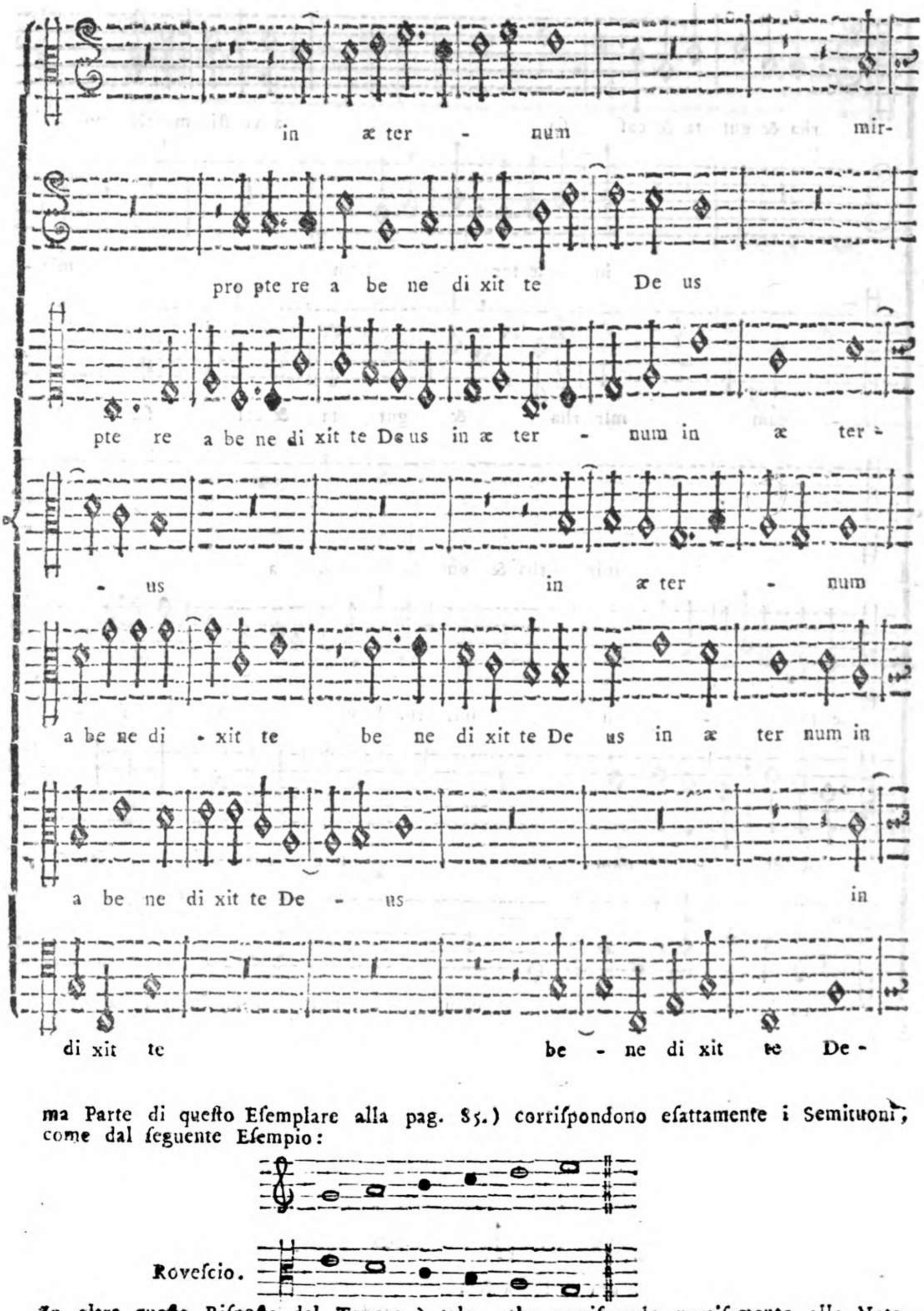


ma nell' iſteſſo tempo allettare l' Intelletto, che ſerve di guida all' Udito, affinchè qualche volta non reſti ingannato dalla fallacia del ſenſo. Gli Artificj di queſto Eſempio ritrovanſi dall' Autore notati ſpecialmente nella Parte del Soprano, e del Tenore. Con le parole: *Subjectum ordinarium*, & *contrapoſitum ſeptem Vocum*: ci dimoſtra come un ſolo è il Soggetto propoſto dalla quinta Parte al Num. (1) di queſta Fuga, al qual Soggetto riſpondono le altre ſei Parti, tre *per Moto Contrario*, ed altre tre *per Moto Retto*. *In ſe tantum continens* 4. *Partes*, *nempe*, *Cantum*, *Tenorem*, *Sextam Partem*, & *Septimam*. Quattro ſono le Parti, che formano un Canone ſervendoſi dell' iſteſſo Soggetto propoſto dalla quinta Parte. Il Soprano al Num. (2) propone



il Canone, e all' Ottava ſotto dopo quattro Tempi vi riſponde la ſeſta Parte ſegnata Num. (3), come viene indicato dalle ſeguenti parole: *Conſequentia quatuor Temporum in Diapaſon remiſſum juxta poſita*. Queſte parole poſcia, che ſono notate al Roveſcio nella Parte del Soprano: *ab hexacordo poſt duo tempora Conſequentia in Diapaſon intenſum quatuor Temporum contra poſita:* Indicano che il Tenore al Num. (4) riſponde alla Propoſta del Soprano alla Seſta del Tuono per Moto Contrario dopo due Tempi, e queſto Tenore ſerve di Propoſta, a cui la ſettima Parte al Num. (5) riſponde dopo quattro Tempi all' Ottava. E quì deve avvertirſi, che quelle parole: *juxta poſita, & contra poſita:* le prime dinotano, che le Riſpoſte ſono ſimili affatto, anzi *Reali* alle Propoſte; e le altre, che le Riſpoſte ſono non ſolo al *Contrario* della Propoſta, mà di più ſono *Roveſcie*, perchè in eſſe (come ſi è dimoſtrato nella Pri-

ma

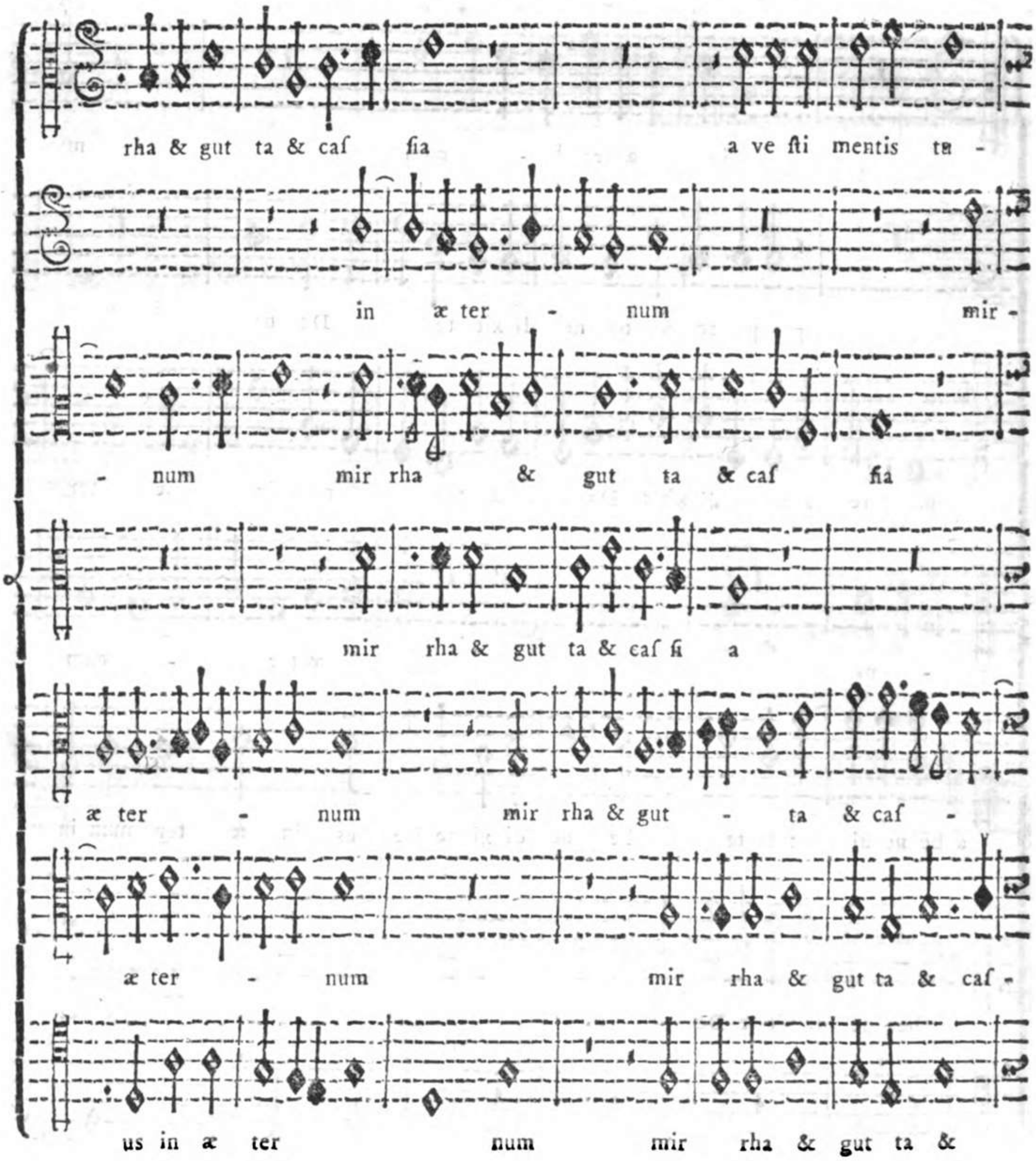


ma Parte di questo Esemplare alla pag. 85.) corrispondono esattamente i Semituoni, come dal seguente Esempio:

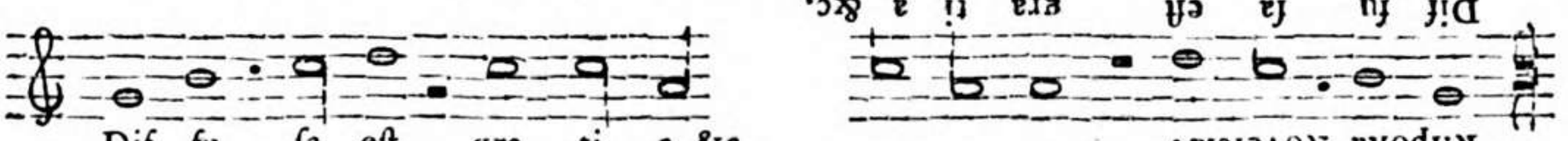
Rovescio.

In oltre questa Risposta del Tenore è tale, che corrisponde precisamente alle Note del Soprano rivoltando la Parte del Soprano al Rovescio, e in tal modo cantando le Note all' indietro, come leggano la loro Scrittura gli Ebrei, cominciando dalla

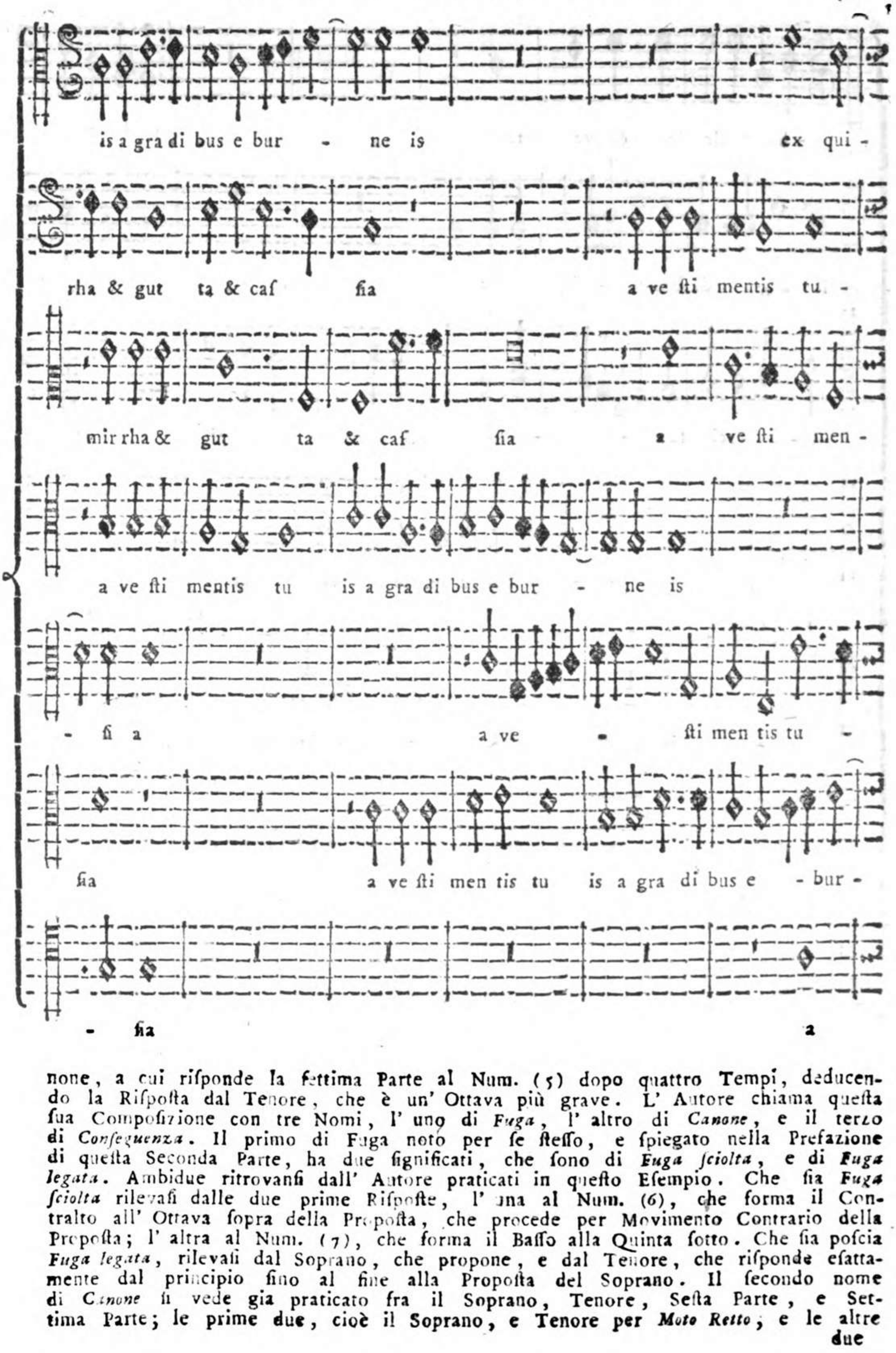
parte



parte deſtra andando alla ſiniſtra, il che vien ſignificato dall' Autore, con l' avere notato prima della Chiave di *G ſol re ut* la Chiave di *C ſol fa ut*, che ſerve ordinariamente al Contralto, la quale rivoltando per la parte oppoſta le Note del Soprano, fa che la Cantilena tutta s' aggiri ſu la Chiave di *C ſol fa ut*, come chiaramente ci dimoſtrano le parole: *Ab hexacordo poſt duo Tempora &c.*, che ſono ſcritte al roveſcio delle altre parole, eccone l' Eſempio:

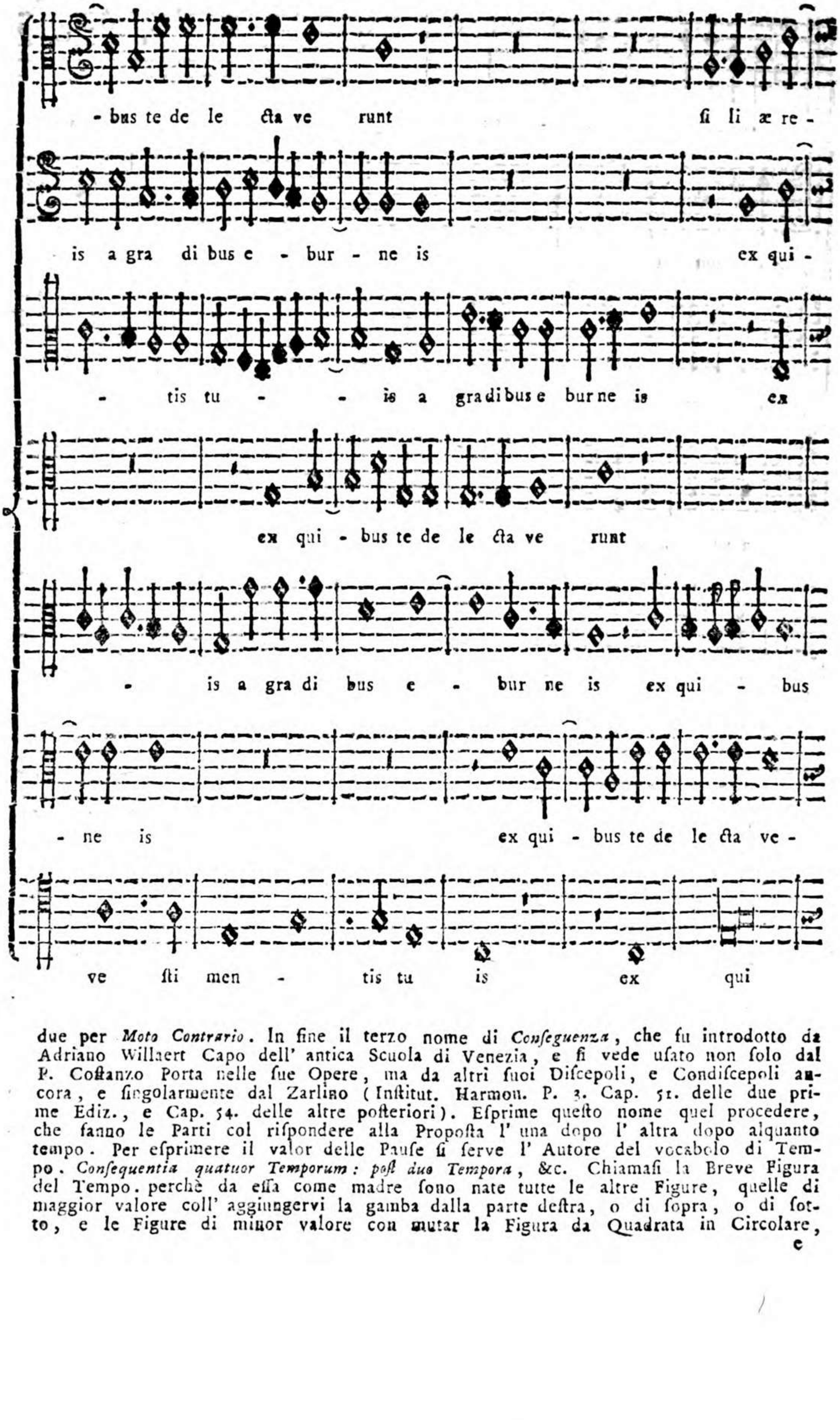


Trovanſi nella Parte del Tenore *Reſolutio ex Subiecto. Canon, Fuga quatuor Temporum ex Diapaſon intenſum:* Queſte ci fanno conoſcere, che il Tenore forma un Canone,

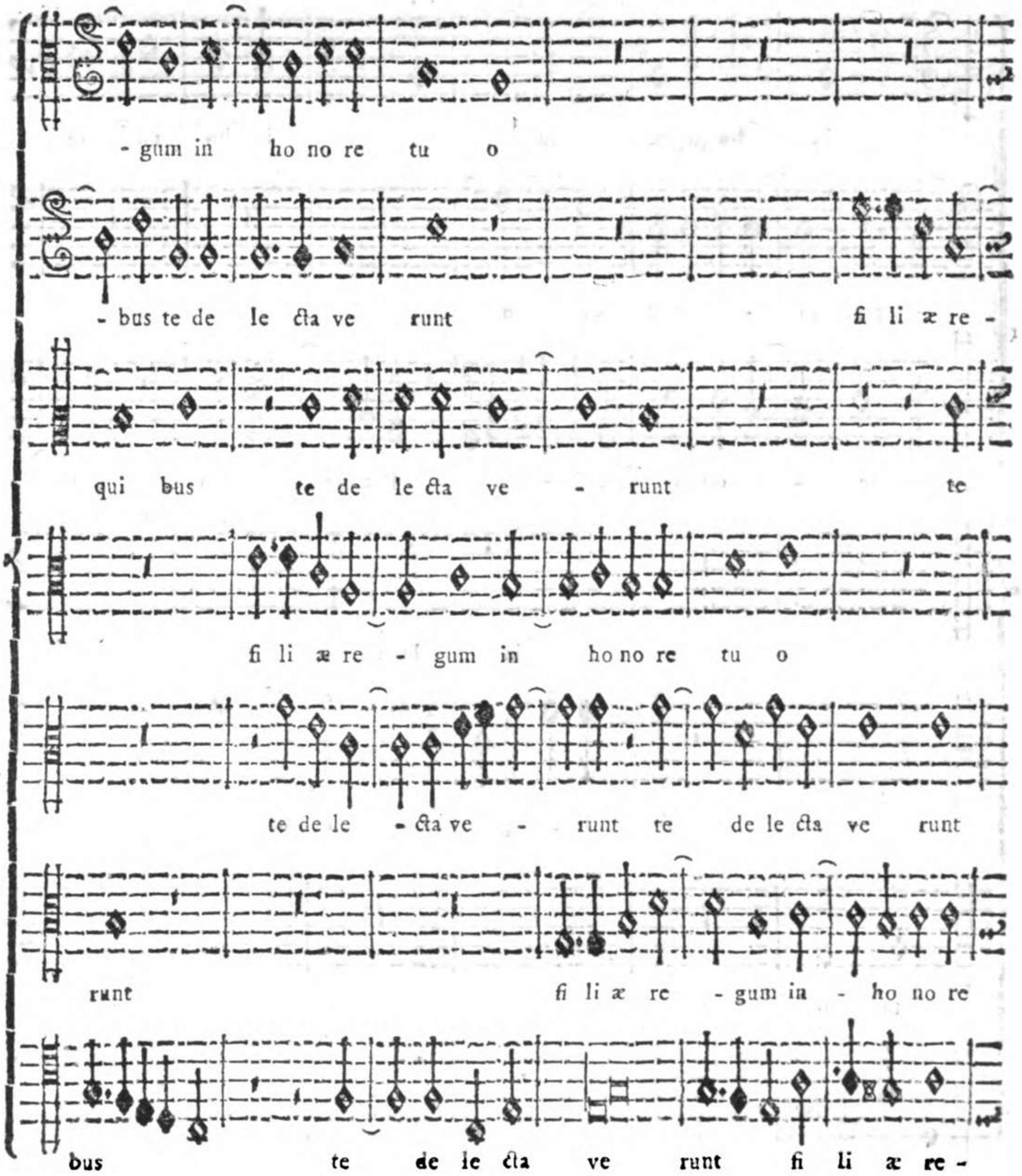


none, a cui riſponde la ſettima Parte al Num. (5) dopo quattro Tempi, deducendo la Riſpoſta dal Tenore, che è un' Ottava più grave. L' Autore chiama queſta ſua Compoſizione con tre Nomi, l' uno di *Fuga*, l' altro di *Canone*, e il terzo di *Conſeguenza*. Il primo di Fuga noto per ſe ſteſſo, e ſpiegato nella Prefazione di queſta Seconda Parte, ha due ſignificati, che ſono di *Fuga ſciolta*, e di *Fuga legata*. Ambidue ritrovanſi dall' Autore praticati in queſto Eſempio. Che ſia *Fuga ſciolta* rilevaſi dalle due prime Riſpoſte, l' una al Num. (6), che forma il Contralto all' Ottava ſopra della Propoſta, che procede per Movimento Contrario della Propoſta; l' altra al Num. (7), che forma il Baſſo alla Quinta ſotto. Che ſia poſcia *Fuga legata*, rilevaſi dal Soprano, che propone, e dal Tenore, che riſponde eſattamente dal principio fino al fine alla Propoſta del Soprano. Il ſecondo nome di *Canone* ſi vede gia praticato fra il Soprano, Tenore, Seſta Parte, e Settima Parte; le prime due, cioè il Soprano, e Tenore per *Moto Retto*, e le altre

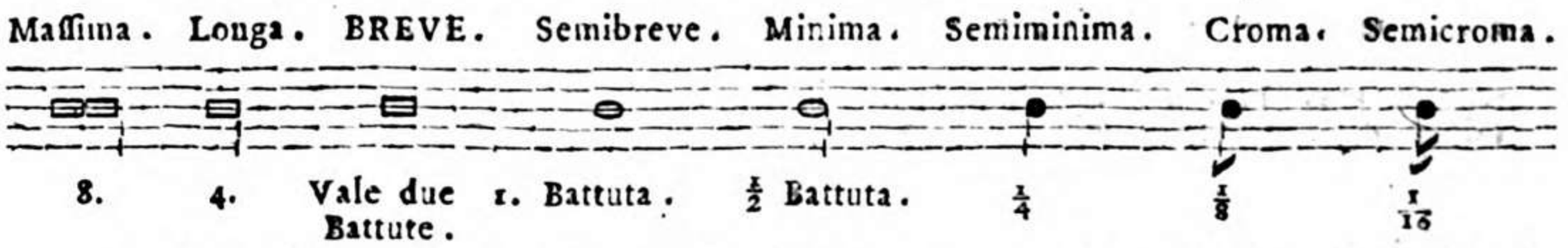
due



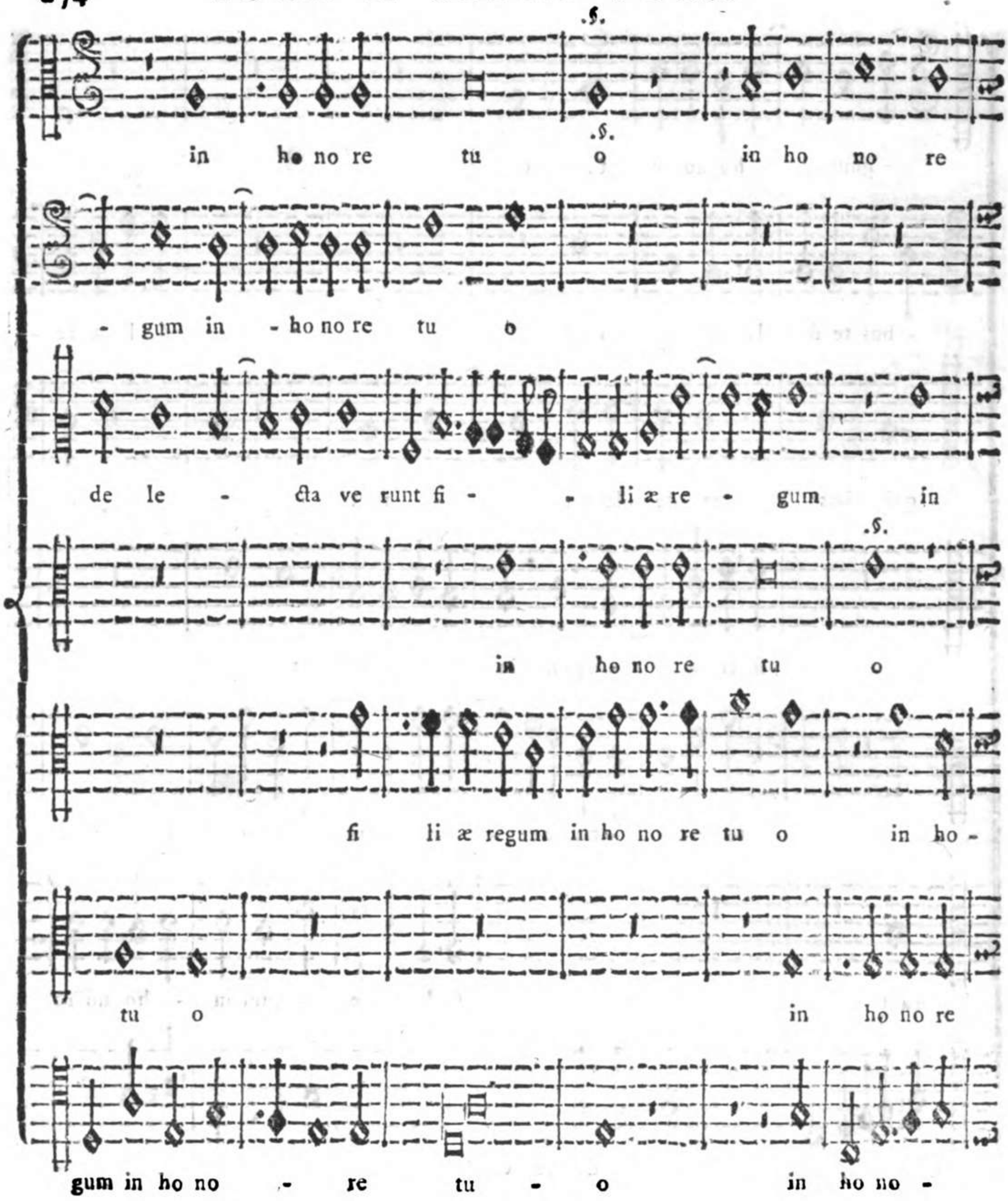
due per *Moto Contrario*. In fine il terzo nome di *Conſeguenza*, che fu introdotto da Adriano Willaert Capo dell' antica Scuola di Venezia, e ſi vede uſato non ſolo dal P. Coſtanzo Porta nelle ſue Opere, ma da altri ſuoi Diſcepoli, e Condiſcepoli ancora, e ſingolarmente dal Zarlino (Inſtitut. Harmon. P. 3. Cap. 51. delle due prime Ediz., e Cap. 54. delle altre poſteriori). Eſprime queſto nome quel procedere, che fanno le Parti col riſpondere alla Propoſta l' una dopo l' altra dopo alquanto tempo. Per eſprimere il valor delle Pauſe ſi ſerve l' Autore del vocabolo di Tempo. *Conſequentia quatuor Temporum: poſt duo Tempora*, &c. Chiamaſi la Breve Figura del Tempo. perchè da eſſa come madre ſono nate tutte le altre Figure, quelle di maggior valore coll' aggiungervi la gamba dalla parte deſtra, o di ſopra, o di ſotto, e le Figure di minor valore con mutar la Figura da Quadrata in Circolare,



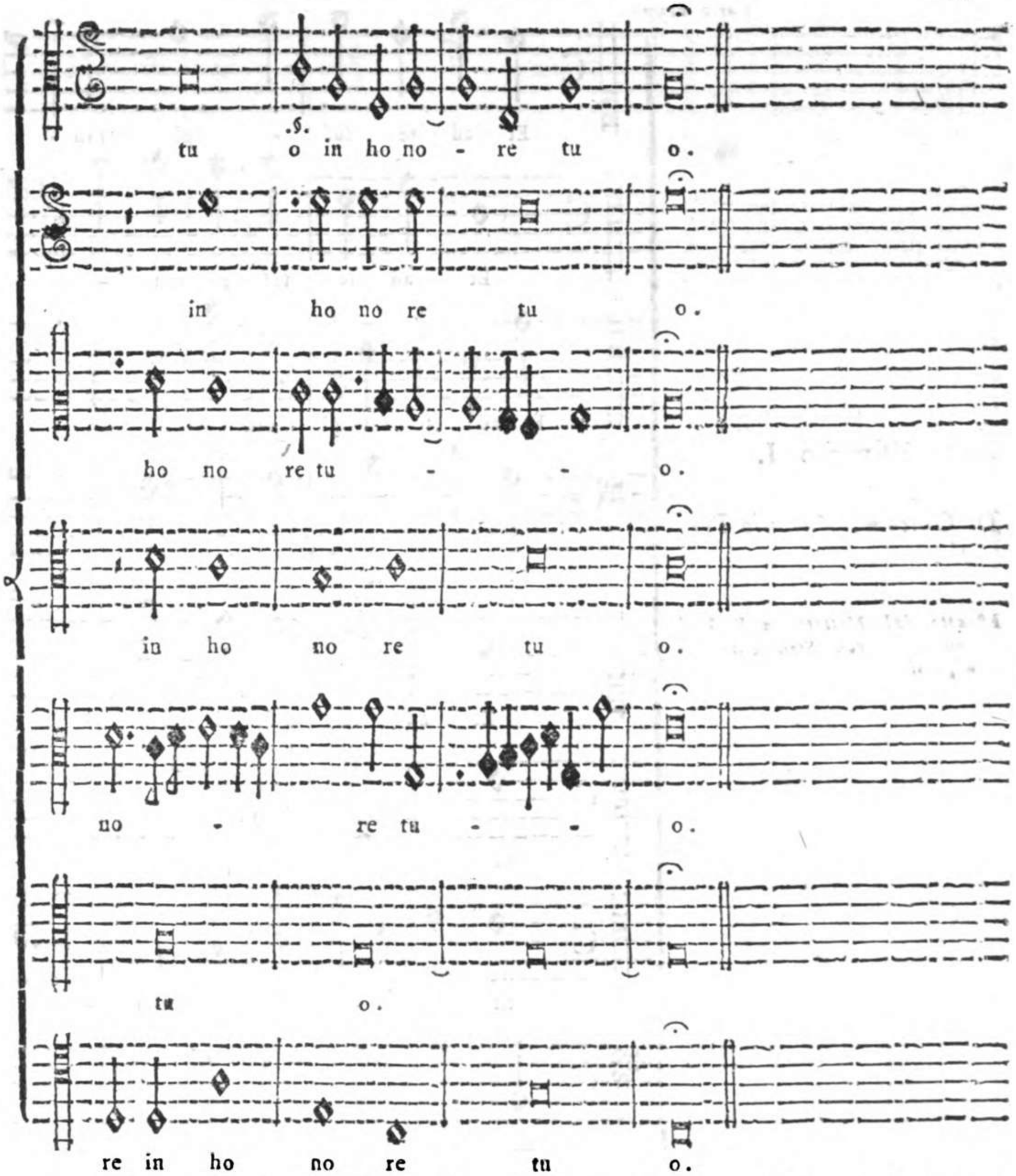
e coll' aggiungervi, o la gamba, o la negrezza, o qualche altra cosa per differenziarla, come ci dimostra il seguente Esempio:



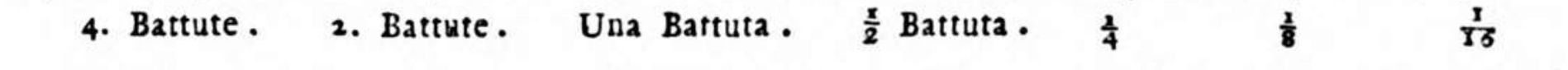
Ma siccome il Tempo segnato su 'l principio di questa Composizione è tagliato in



questo modo $\overline{\overline{\overline{



re, ma Figura del Tempo, e che vale un Tempo ſolo, cioè una ſola Battuta, come ſi vede da queſto Eſempio:



4. Battute. 2. Battute. Una Battuta. $\frac{1}{2}$ Battuta. $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$

Per la qual coſa praticarono ſempre i Maeſtri de' Secoli paſſati, così anche alcuni de' noſtri giorni, bene inſtruiti de' primi Elementi dell' Arte, di battere la Breve in un Tempo ſolo, o ſia in una Battuta ſola, ne mai inſegnarono, che la Semibreve, nel Tempo tagliato, ſi doveſſe battere in due Tempi, o ſia in una Battuta ſola. Ed ecco come in queſta Compoſizione ha uſate le più eſenziali Regole, che ſono ſtate aſſignate, e praticate da' primi Maeſtri alla Fuga, ed ha introdotto in eſſa i principali Artificj, dimoſtrando, oltre il nome generico di *Fuga*, come viene chiamata ancora con i vocaboli di *Canone*, e di *Conſeguenza*.

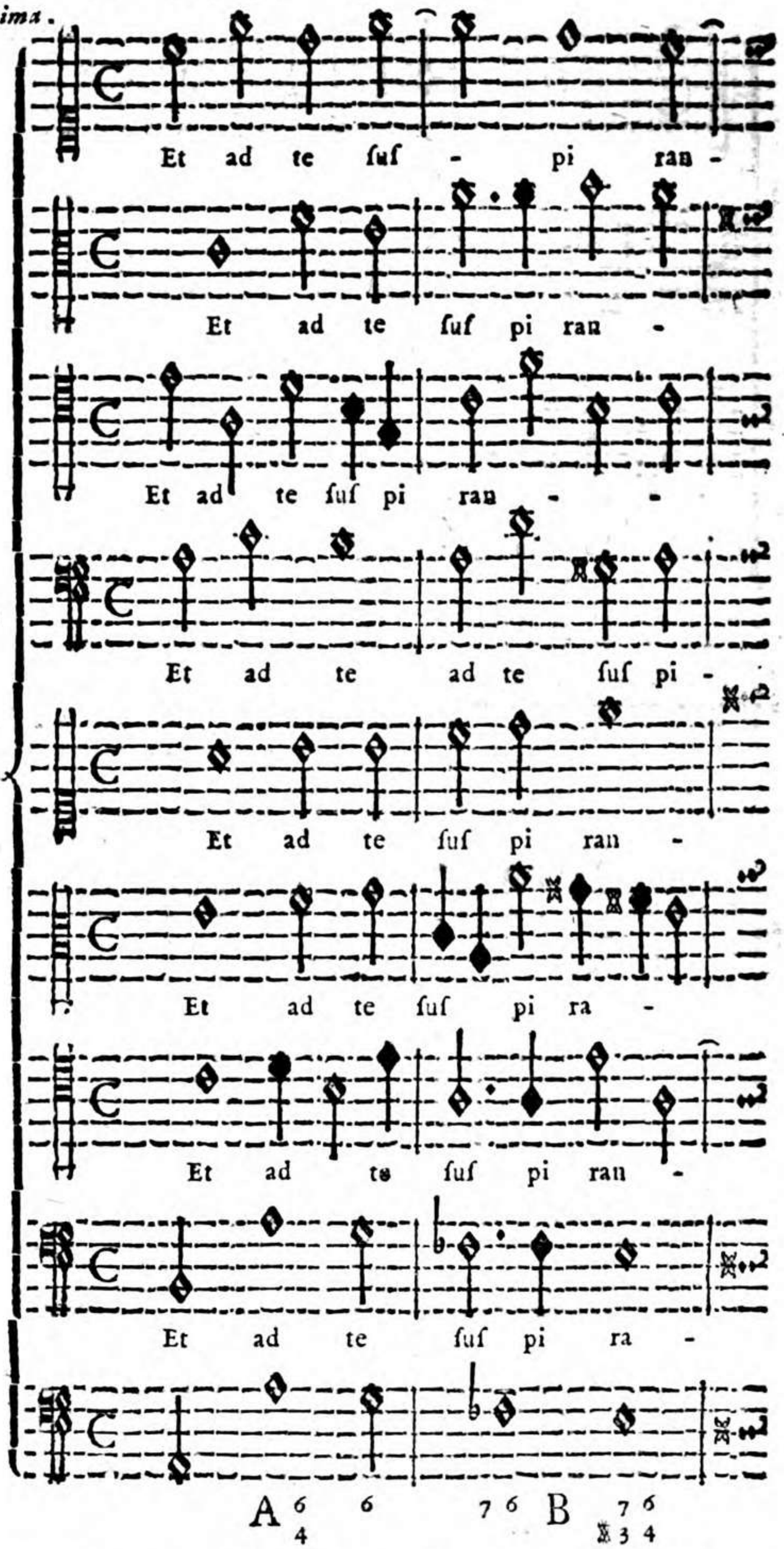
FUGA A OTTO VOCI.

Parte Prima.

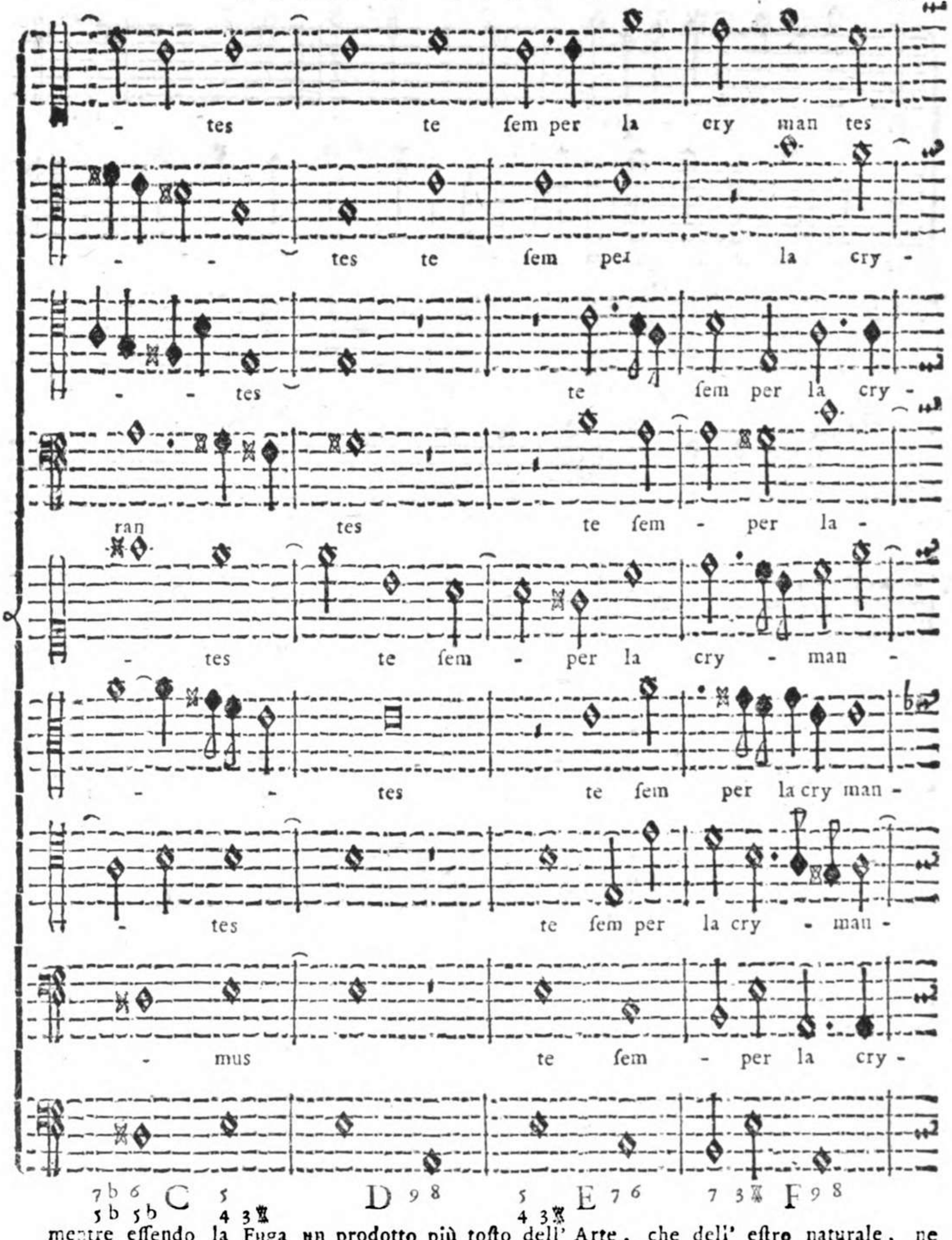
Esempio I.

Di Giacomo Antonio Perti.

Estratto dal Mottetto a 8. Voci concertato con Strumenti, e Ripieni.

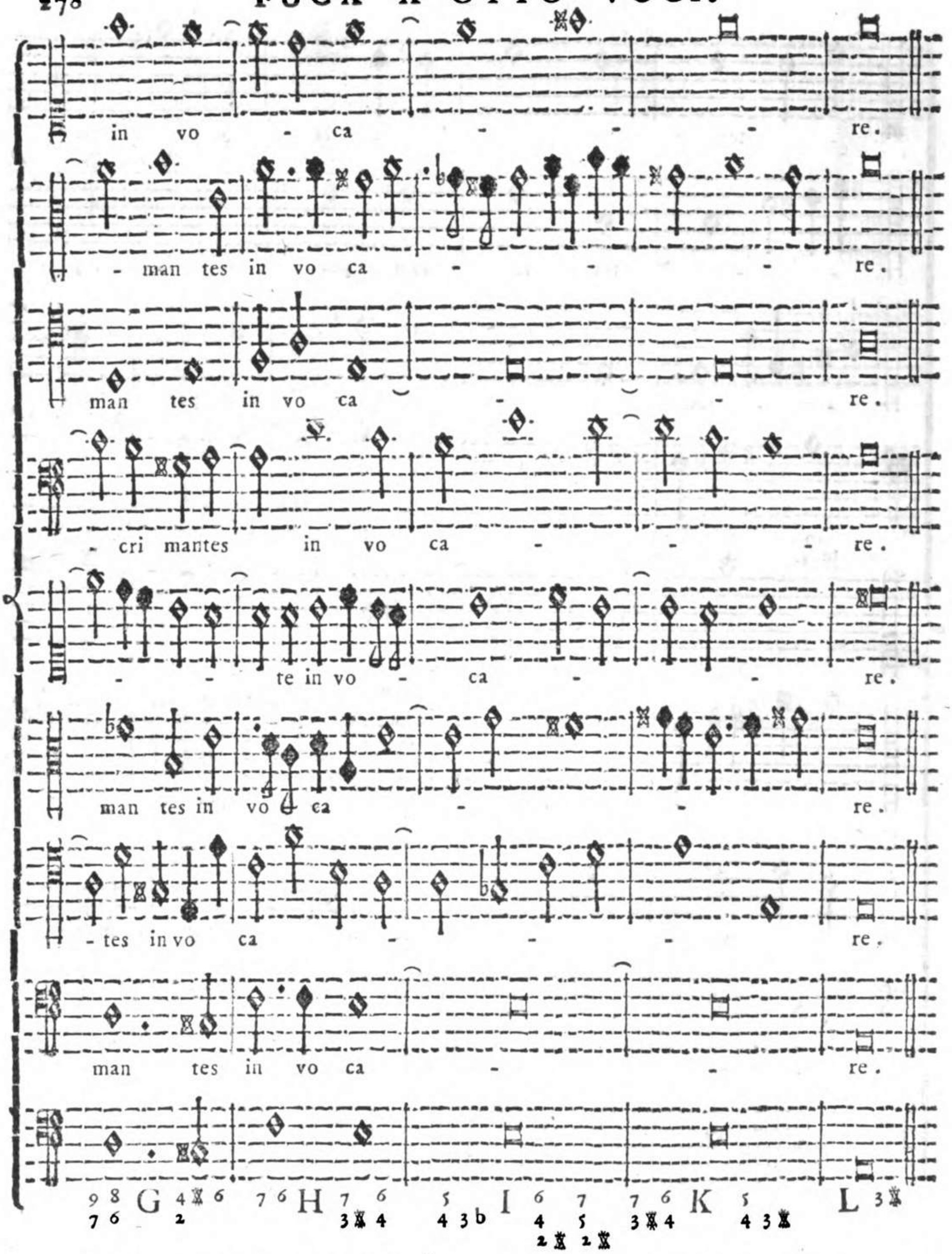


Propongo in queſto Eſempio una parte del Mottetto a 8. Voci compoſto dall' Autore nell' Anno 1704. per comando di S. A. R. Ferdinando gran Principe di Toſcana in occaſione di celebrarſi la Feſta della Beata Vergine Maria Aſſunta al Cielo. Tre modi di comporre a otto Voci ſcorgonſi in queſto Eſempio, l' uno abbondante di Diſſonanze in Legatura; l' altro con sbattimenti de' Cori; e il terzo Fugato. In quanto al primo modo, non v' ha dubbio, che l' uſo legittimo, e moderato delle Diſſonanze in Legatura non ſia uno de' più neceſſarj, e grati ornamenti della Fuga, men-



mentre essendo la Fuga un prodotto più tosto dell' Arte, che dell' estro naturale, ne viene che le Dissonanze rettamente collocate la rendono in istato di recar piacere, e diletto agli ascoltanti. Per la qual cosa, siccome l' Autore in questo primo modo di comporre a otto Voci ci dà un Saggio di ciascuna delle Dissonanze in Legatura, e come debbano regolarsi le otto Parti nel *Preparar le*, *Percuoterle*, e *Risolverle*; quindi ho creduto utile di mettere sotto gli occhi del Giovane Compositore la prima Parte di questo Esempio copioso di Legature, affinchè possa apprendere, come debbansi disporre, e regolare le otto Parti nel maneggio delle Dissonanze Legate. In questo Esempio introdotte si veggono tutte quelle Dissonanze praticate in Legatu-

ra



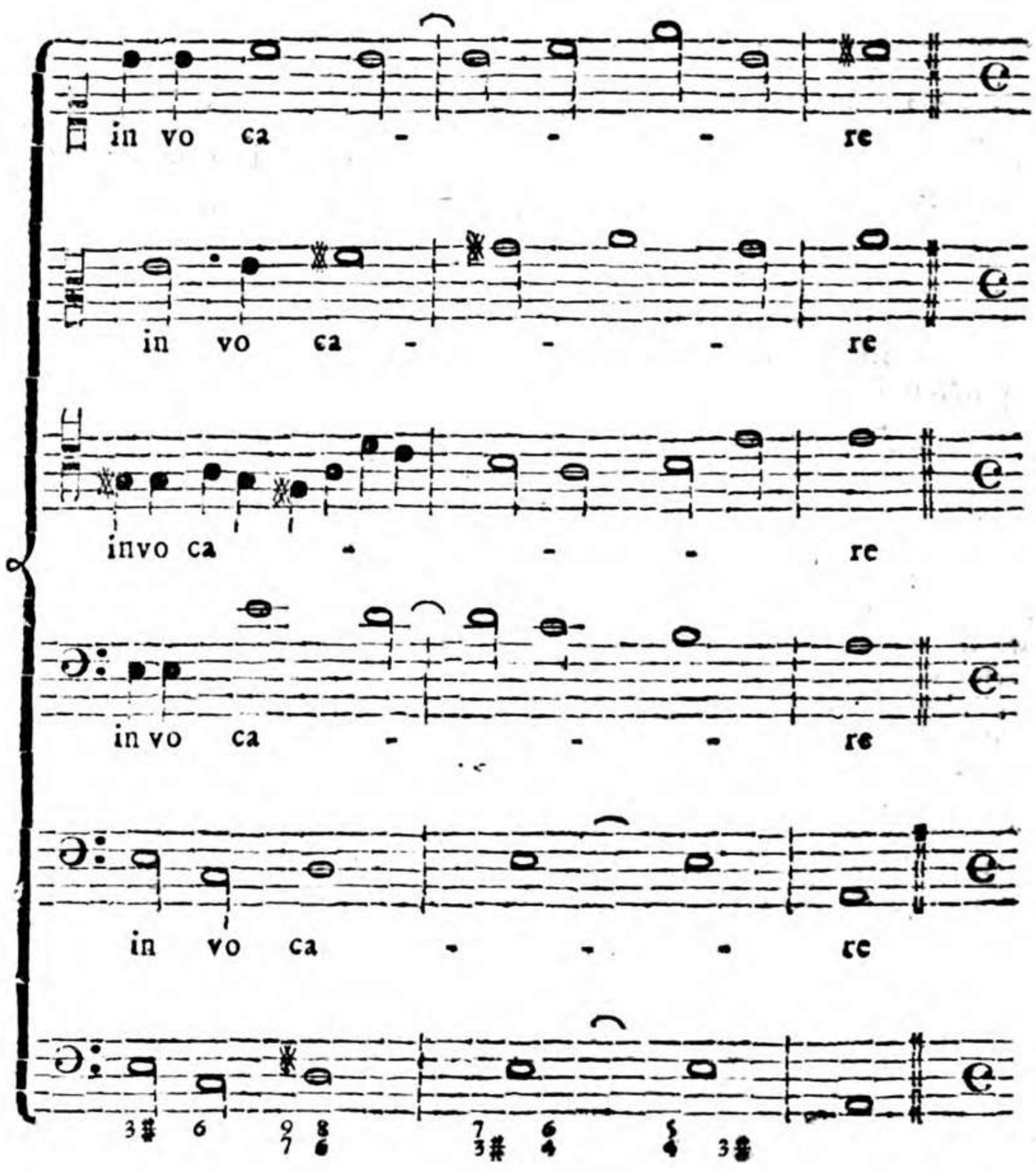
ra da' più celebri Maeſtri dell' Arte, che ſono per le Parti ſuperiori di Quarta riſoluta in Terza, di Settima in Seſta, di Nona in Ottava, e per la Parte inferiore del Baſſo di Seconda riſoluta in Terza. E ſiccome abbiamo già date le Regole più eſenziali per ben uſare le Diſſonanze alla pag. XXVIII. della prima Parte di queſto Eſemplare, ſiamo ora in grado di dimoſtrare non ſolo la condotta delle Parti, che formano la Diſſonanza in Legatura, ma ancora delle altre Parti, che ſono ſciolte, acciocchè ciaſcuna diſpoſta convenevolmente venga a formare una grata Melodia.

Alla

Alla Lettera A riſcontraſi la Legatura di Seconda formata dal Baſſo, la quale Seconda viene pur anche percoſſa dal Soprano ſecondo Coro con il divario, che nel primo Baſſo la Seconda è Intervallo ſemplice, e nel ſecondo Soprano è Intervallo di Nona, che è il Compoſto della Seconda. Di queſti Intervalli Semplici, e Compoſti ſe ne è parlato alla pag. XIV. XV. della prima Parte di queſto Eſemplare. Il primo Soprano accompagna la Seconda con la Quarta, o ſia Undecima, e il Contralto con la Seſta, il che viene praticato anche dal Contralto ſecondo Coro. Il Tenore poi primo Coro forma la Quarta ſemplice, e l' iſteſſo fa pure, ma alla sfuggita, il Tenore ſecondo Coro. Deve in oltre oſſervare il Giovane Compoſitore, come ognuna delle Parti, per paſſare agl' Intervalli indicati di Seconda, Quarta, e Seſta, vi paſſa diverſamente; per eſempio il primo Baſſo, volendo paſſare alla Seconda, ſi parte dalla Terza, e immediatamente paſſa alla Seconda; al contrario il ſecondo Soprano dall' Ottava paſſa alla Seconda; così il primo Soprano ſi parte dalla Quinta, e paſſa alla Quarta, e il primo Tenore ſi parte dall' Ottava, e paſſa alla Quarta, e il ſecondo Tenore parte dalla Terza, e paſſa alla Quarta. Sono pur anche varj i paſſaggi alla Seſta, ſtantecchè il primo Contralto paſſa dalla Terza alla Seſta, e il ſecondo Contralto dalla Quinta alla Seſta. Queſta varietà di paſſaggi da una Conſonanza ad un' altra, ci fu inſegnata da' primi Maeſtri con ſingolar eſattezza, e preciſione, e ſopra tutti da Pietro Aron Fiorentino (Toſcanello in Muſica Lib. 2. Cap. 30.), e dal Zarlino (Inſtit. Harmon. P. 3. Cap. 58.) perciò è neceſſario, che ſia diligentemente oſſervata dal Giovane Compoſitore, per impoſſeſſarſene, e farne buon uſo nelle proprie Compoſizioni, acciocchè le Parti non rieſcano ſgangherate, come qualche volta ſi ſente a' giorni noſtri, ma ſi rendano naturali, facili da cantarſi, e grate agli Aſcoltanti. Avvertendo in oltre i Giovani, che non ſolo ai Compoſitori di quei tempi era noto tal paſſaggio delle Conſonanze, ma anche ai Cantori, eſſendo queſto l' unico mezzo di cui ſi ſervivano per cantare all' improvviſo il *Contrappunto alla mente*, e di queſto ne abbiamo fatta menzione alla pag. 57. 58. della Prima Parte di queſto Eſemplare. Alla Caſella B ritrovaſi la Legatura di Settima Compoſta, o ſia Decimaquarta riſoluta in Seſta compoſta, o ſia Decimaterza formata dal primo Soprano, nel qual tempo il ſecondo Soprano dalla Quinta, o Duodecima paſſa alla Seſta, o ſia Decimaterza; così pure il primo Baſſo dalla Terza paſſa alla Seſta, a differenza delle Seſte, o Decimeterze formate dai due Soprani. E quì pure è duopo avvertire, che per lo più la Settima può accompagnarſi, oltre la Terza, anche dalla Quinta, purchè la Quinta ſia buona, cioè Conſonante, come in fatti riſcontraſi nella ſeconda Parte di queſta Caſella, in cui il primo Soprano percuote la Settima, o ſia Decimaquarta, e il primo Contralto la Quinta, o ſia Duodecima, nell' iſteſſo tempo che il primo Tenore forma la Quinta Semplice. Riſcontraſi pure nella ſeconda Parte di queſta Caſella il primo Contralto, che accompagna la Settima del primo Soprano con la Quinta, e nel mentre che il primo Soprano riſolve la Settima in Seſta, paſſa il ſuddetto Contralto alla Quarta. Nella Caſella C. Si forma dal primo Soprano la Settima minore diminuita, nel tempo che il Baſſo primo Coro, e il Contralto ſecondo Coro formano la Quinta falſa, e ſiccome la Quinta falſa è Diſſonanza, perciò viene preparata nella Caſella antecedente dal Baſſo, non già dal Contralto, che l' uſa ſenza alcuna Preparazione, ed ecco uno de' caſi, in cui ſi può accompagnare la Settima con la Quinta falſa. Vien poſcia ſoſtenuta la Quinta falſa nel mentre che il primo Soprano riſolve la Settima in Seſta, e nel paſſare che fa il Baſſo Fondamentale alla Corda di *E la mi*, ſoſtiene pure l' Intervallo di Quinta falſa della Corda antecedente del Baſſo, la quale viene ad eſſere Quarta, che legata antecedentemente riſolveſi in Terza maggiore. Queſto è uno de' caſi particolari, in cui, in vece di preparare la Diſſonanza con una Conſonanza, la Quinta falſa prepara la Quarta, onde vengono a formarſi due Diſſonanze di ſeguito. Queſta licenza, o ſia eccezione della Regola delle Diſſonanze con Legatura fu già introdotta ne' Madrigali, come ſi è dimoſtrato quì ſopra alla pag. 149. 151. 192., ed oggi giorno ſi è reſa famigliare in qualunque ſorta di Compoſizioni, e ogniqualvolta ſia uſata con moderazione, e opportunamente, reca ſingolar piacere agli Aſcoltanti. Avvertir deve il Giovane Compoſitore, come nel fine di queſta Caſella, tanto il Baſſo primo Coro, quanto il Contralto ſecondo Coro formano la Legatura di Quarta, che riſolve in Terza, con queſto divario (per evitare le due Ottave, che accaderebbero fra queſte due Parti), che riſolve prima il Contralto ſecondo Coro, uſando Figure di minor valore, e poſcia riſolve il Baſſo primo Coro con Figure di maggior valore. Queſto è uno di quei ſingolari Artificj uſati dalla Scuola Romana del Secolo paſſato, e praticato ſingolarmente nelle Compoſizioni a 2. 3. 4. e più Cori da Orazio Benevoli, e a' giorni noſtri lodevolmente da Gregorio Ballabene nella ſua laborioſiſſima Compoſizione dei *Kyrie*, e *Gloria in excelſis* a quarantotto Voci diſtribuite in dodici Cori.

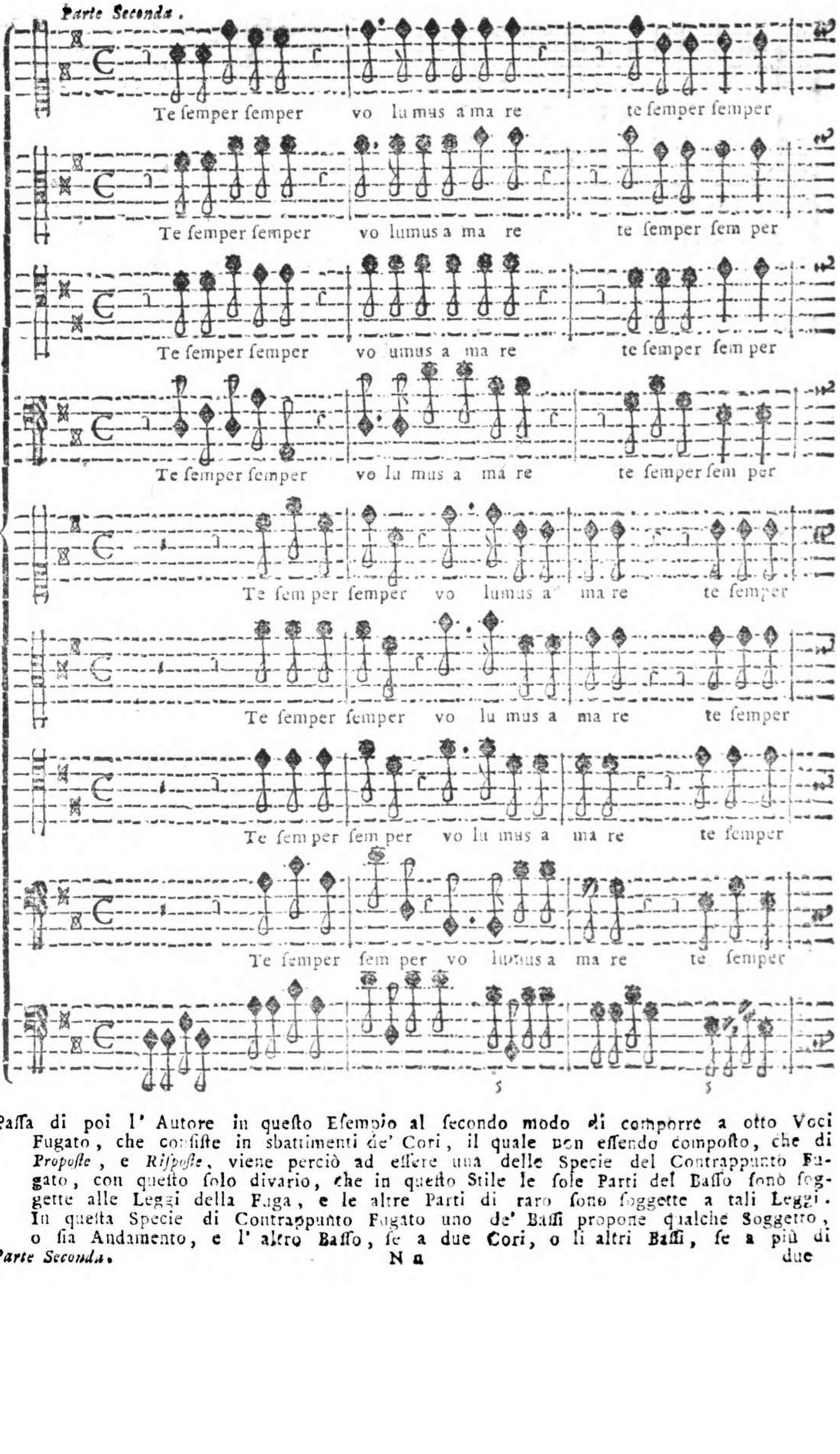
Que-

Questo istesso Artificio di *Preparare*, *Percuotere*, e *Risolvere* due Parti qualunque Dissonanza, ritrovasi usato dall' Autore di questo Esempio al principio della Casella segnata F; e della Casella H. nel legare, e risolvere la Settima in Sesta; così pure nel legare, e risolvere la Nona in Ottava nella seconda Parte dell' istessa Casella del primo Contralto, e del secondo Tenore. Deve osservare il Giovane Compositore, che le due Parti che *Preparano*, *Percuotono*, e *Risolvono* una stessa Dissonanza, non si trovino in un' istesso Coro, perchè una delle ragioni, per cui è stata introdotta questa doppia *Risoluzione* a due Cori (anzi a tre, quattro, e più Cori, vien praticata da tre, quattro, e più Parti, distribuite in ogni Coro), è, affinchè in ogni Coro si senta la *Preparazione*, la *Percussione*, e la *Risoluzione* della Dissonanza. Non ho creduto necessario notare alcuna cosa nelle due Caselle D E, perchè in esse non iscontrasi cosa, che richiegga particolar osservazione. Alla Casella G incontrasi la Legatura doppia di due diverse Dissonanze, della quale si è parlato alla pag. XXVIII. della Prima Parte di questo Esemplare, imperocchè il Basso primo Coro lega, e risolve la Settima in Sesta nell' istesso tempo, che il Soprano secondo Coro lega, e risolve la Nona in Ottava su 'l fine della Casella H; e nelle due seguenti Caselle I K riscontrasi una lunga Cadenza, nella quale, stando ferma la Parte Fondamentale del Basso secondo Coro, vi si scorgono tutte le Legature, in particolare nella seconda Parte della Casella I ritrovasi la Legatura di Seconda, Quarta, e Sesta, che passa alla Seconda, Quinta, e Settima, e poscia nel principio della Casella K passa alla Legatura di Settima accompagnata dalla Terza maggiore, la qual Settima risolve in Sesta, nel mentre che la Terza passa alla Quarta per formare in fine la Cadenza di Quarta, che risolve in Terza accompagnate ambedue dalla Quinta. Per dimostrare la sostanza di queste Legature delle due Lettere I K prenderemo il Basso primo Coro, e aggiungendovi un Basso, e le Parti di mezzo più necessarie, verremo così in chiaro, come sia formato un così bell' intreccio.

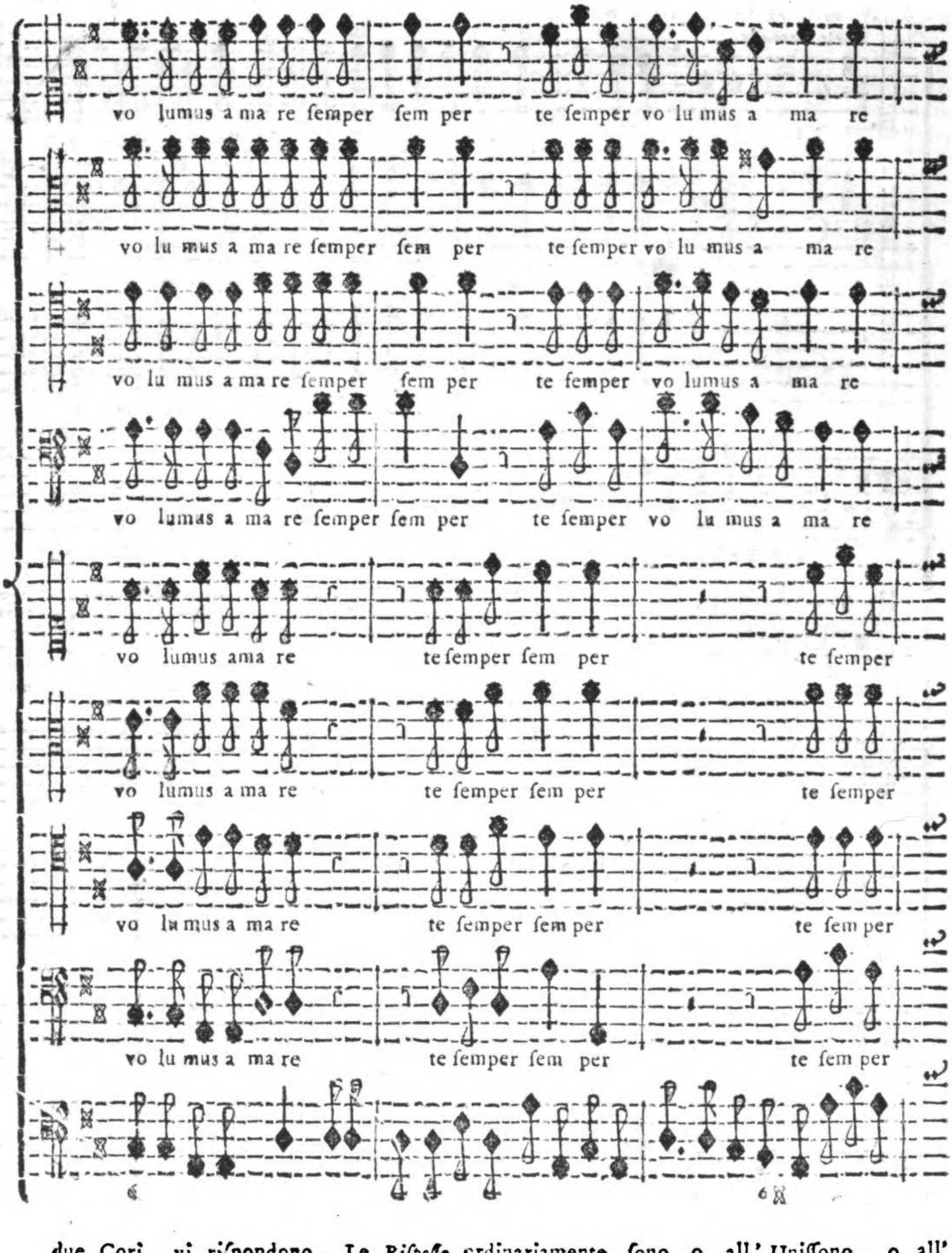


Passa

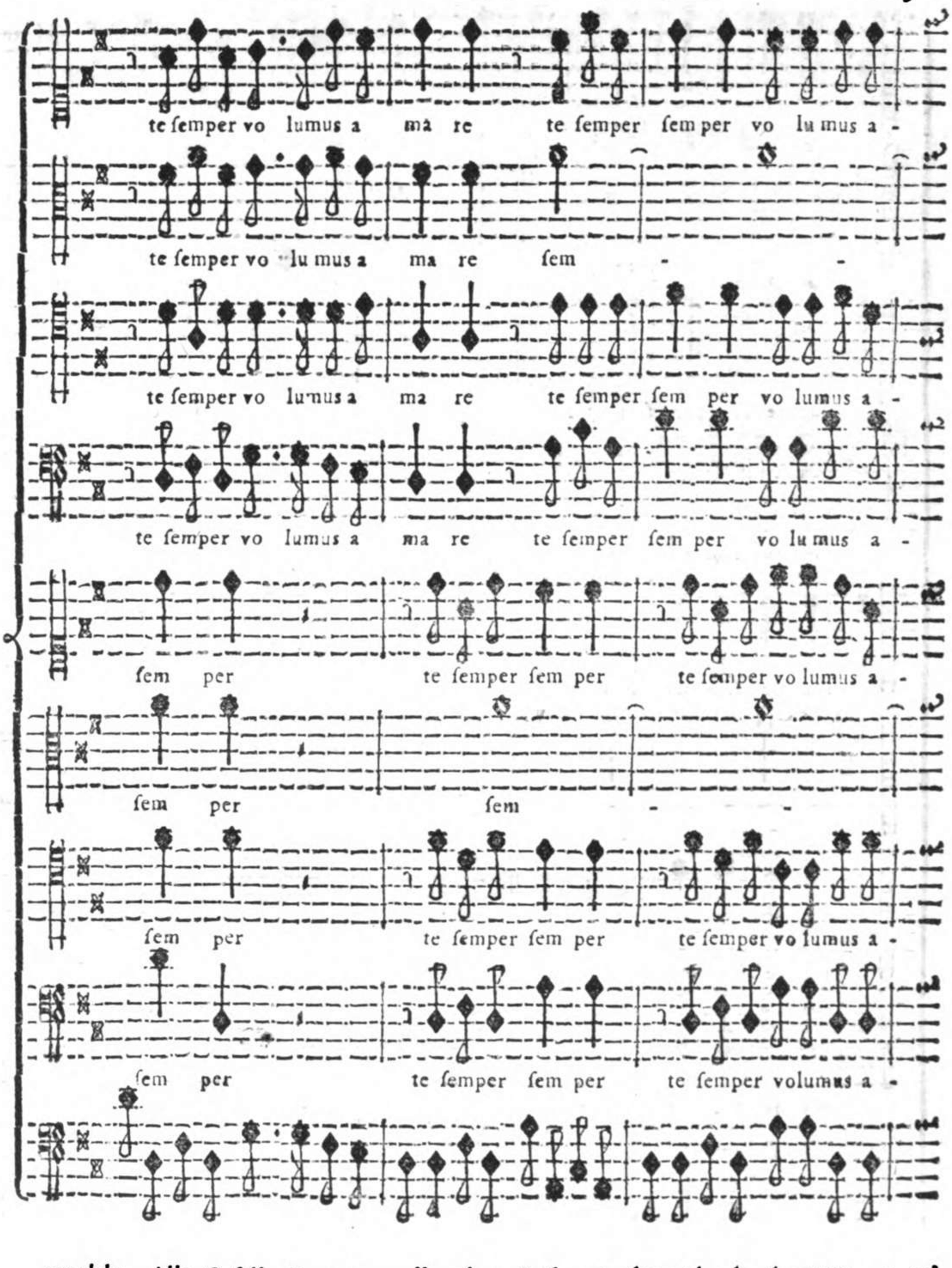
Parte Seconda.



Paſſa di poi l' Autore in queſto Eſempio al ſecondo modo di comporre a otto Voci Fugato, che conſiſte in sbattimenti de' Cori, il quale non eſſendo compoſto, che di *Propoſte*, e *Riſpoſte*, viene perciò ad eſſere una delle Specie del Contrappunto Fugato, con queſto ſolo divario, che in queſto Stile le ſole Parti del Baſſo ſono ſoggette alle Leggi della Fuga, e le altre Parti di raro ſono ſoggette a tali Leggi. In queſta Specie di Contrappunto Fugato uno de' Baſſi propone qualche Soggetto, o ſia Andamento, e l' altro Baſſo, ſe a due Cori, o li altri Baſſi, ſe a più di due

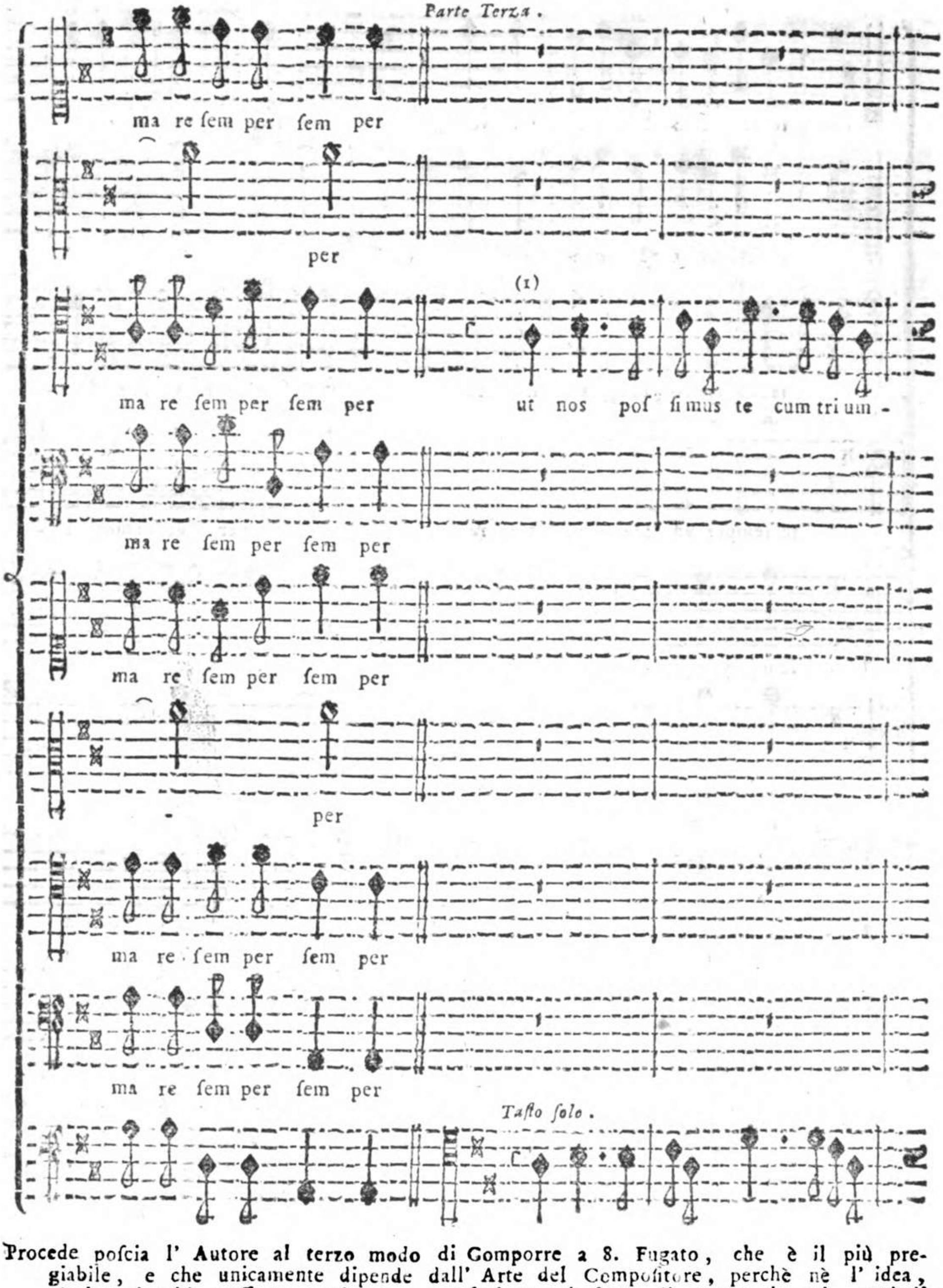


due Corì, vi riſpondono. Le *Riſpoſte* ordinariamente ſono o all' Uniſſono, o all' Ottava, o alla Quinta, o alla Quarta, ſicchè vengono ad eſſere affatto conſimil a quelle della Fuga, o *Reale*, o del *Tuono*, o d' *Imitazione*. Di queſte varie ſe ne trovano in queſto Eſempio. Alla Caſella A propone il Baſſo primo Coro un piccolo Soggetto a cui riſponde alla Quinta ſopra il ſecondo Baſſo, e queſta Riſpoſta è del Tuono, perchè dalla Corda Fondamentale di *D la ſol re* paſſa il primo Baſſo alla Corda di *A la mi re* Quinta del Tuono, e il ſecondo Baſſo nella Riſpoſta paſſa dalla Corda di *A la mi re* a quella di *D la ſol re* Ottava della Fondamen-

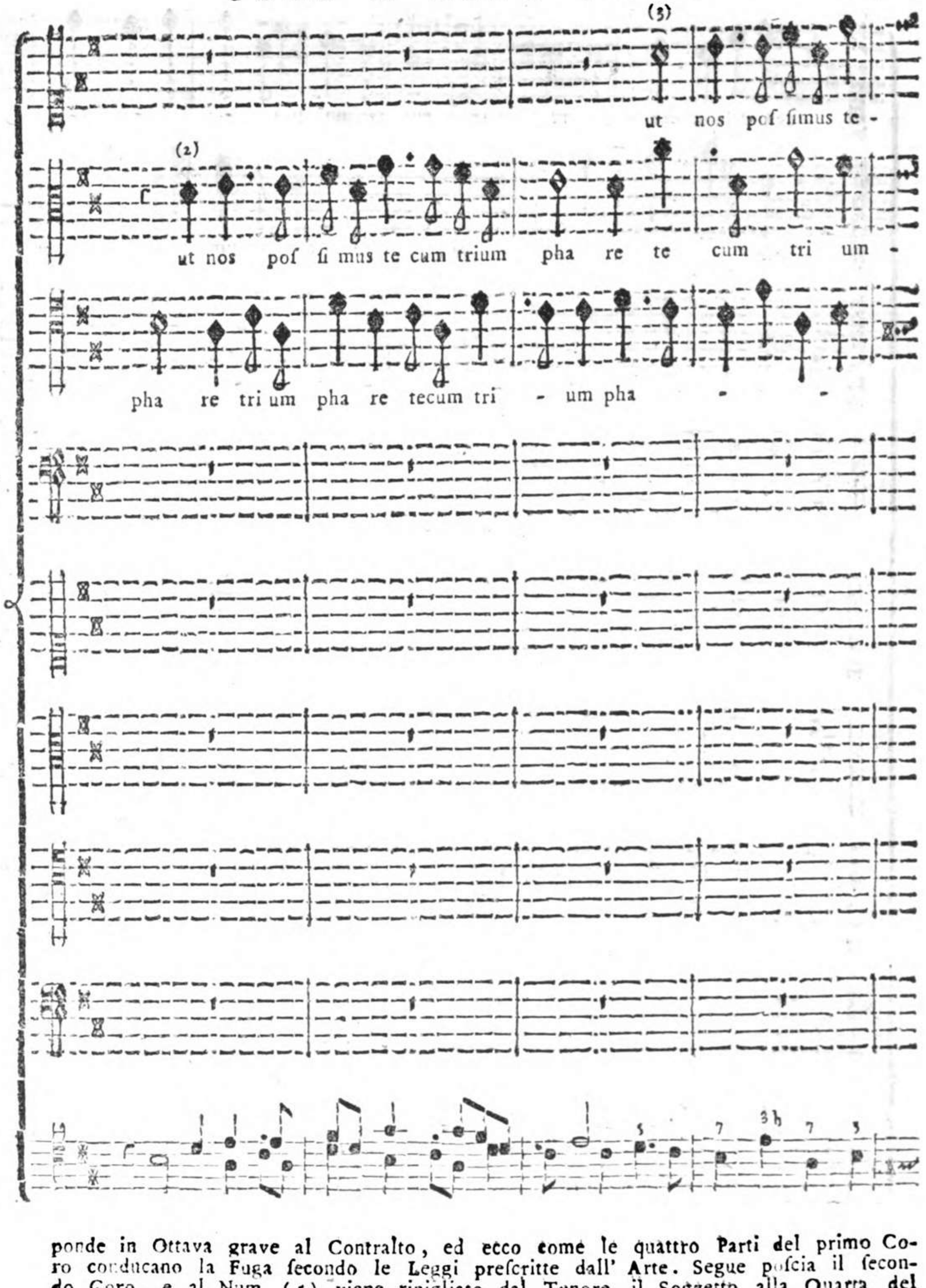


menſale. Alla Caſella B propone il primo Baſſo un altro piccolo Soggetto, a cui riſponde alla Terza ſotto il ſecondo Baſſo, così pure alla Caſella C; e alla Caſella D ſi uniſcono aſſieme i due Baſſi. Ripiglia il primo Soggetto il ſecondo Baſſo alla Caſella E, e vi riſponde nell' iſteſſo modo, che alla Caſella A il primo Baſſo col variare qualche poco la riſpoſta ſu 'l fine, e così gareggiando aſſieme i due Cori per il corſo delle ſeguenti Caſelle F G H I e K vengono a fine.

Parte Terza.

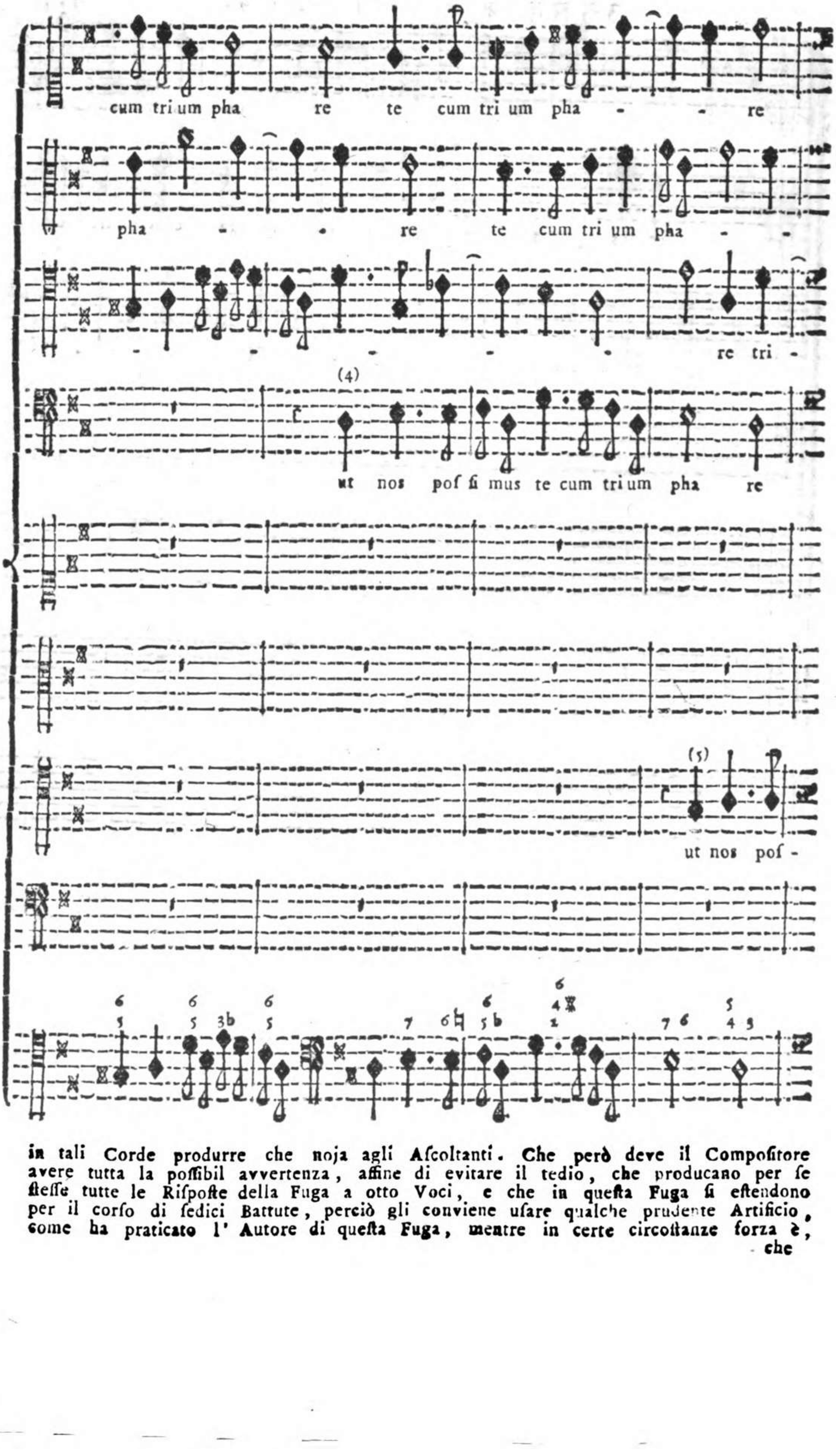


Procede poſcia l' Autore al terzo modo di Comporre a 8. Fugato, che è il più pregiabile, e che unicamente dipende dall' Arte del Compoſitore, perchè nè l' idea, nè la vivacità poſſono condurre a perfezione tal ſorta di Componimenti. Quindi propone il Tenore al Num. (1) un Soggetto, che dalla Quinta del Tuono aſcende all' Ottava, cui riſpondendo il Contralto al Num. (2) dall' Ottava aſcende alla Quarta del Tuono, dalla qual Riſpoſta rilevaſi, che la Fuga è *Reale*; indi il Soprano al Num. (3) corriſponde in Ottava acuta al Tenore, il Baſſo al Num. (4) corriſponde



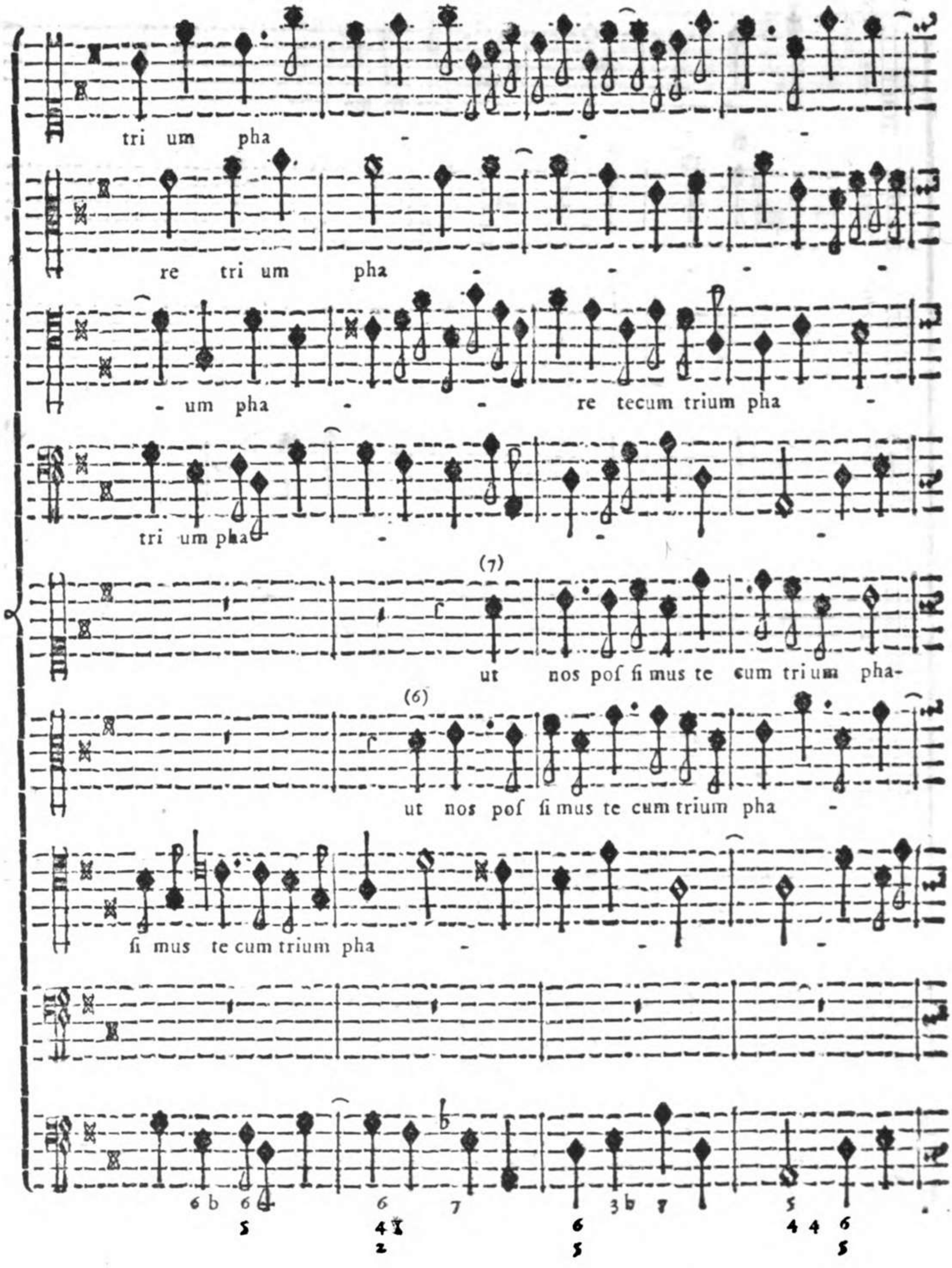
ponde in Ottava grave al Contralto, ed ecco come le quattro Parti del primo Coro conducano la Fuga ſecondo le Leggi preſcritte dall' Arte. Segue poſcia il ſecondo Coro, e al Num. (5) viene ripigliato dal Tenore il Soggetto alla Quarta del Tuono. E quì oſſervi il Giovane Compoſitore, come l' Autore di queſta Fuga, nel prendere queſta Riſpoſta alla Quarta del Tuono non ha avuto altro fine, che di variare il Tuono, il quale per il corſo di nove Battute non avendo ſcorſo che il Tuono di *D la ſol re*, e di paſſaggio la di lui Quinta, non poteva proſeguendo

in

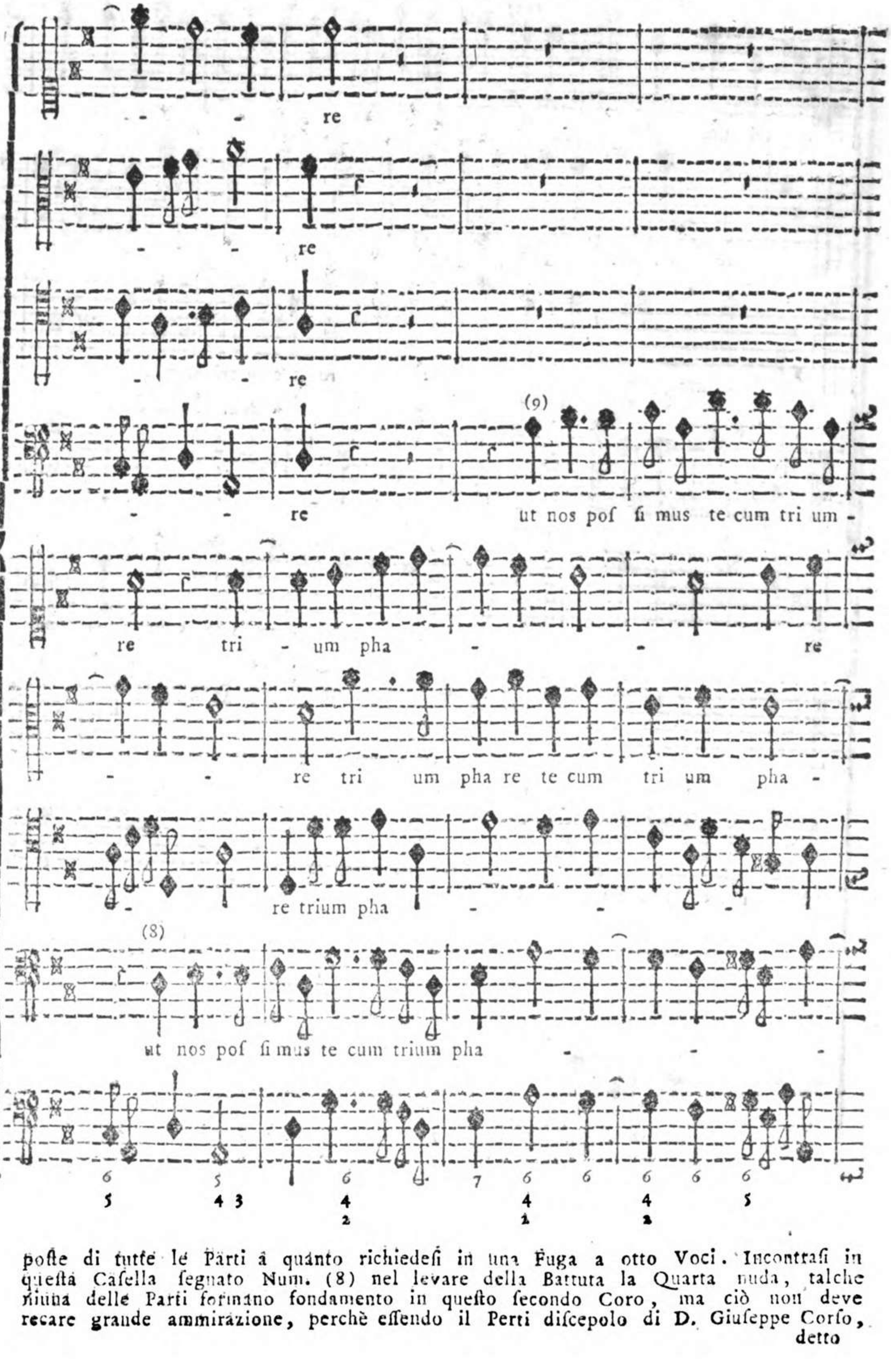


in tali Corde produrre che noja agli Aſcoltanti. Che però deve il Compoſitore avere tutta la poſſibil avvertenza, affine di evitare il tedio, che producano per ſe ſteſſe tutte le Riſpoſte della Fuga a otto Voci, e che in queſta Fuga ſi eſtendono per il corſo di ſedici Battute, perciò gli conviene uſare qualche prudente Artificio, come ha praticato l' Autore di queſta Fuga, mentre in certe circoſtanze forza è,

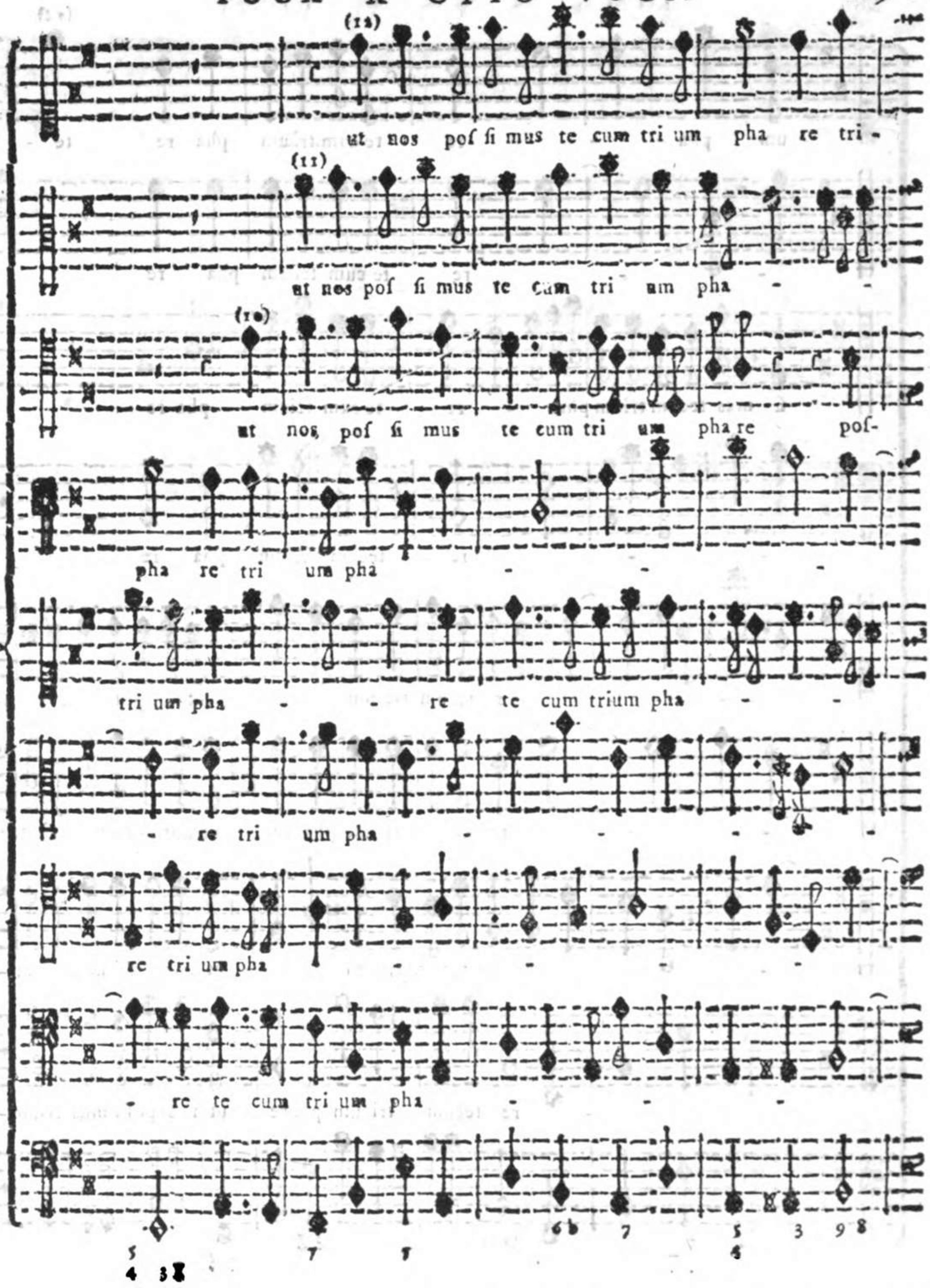
che



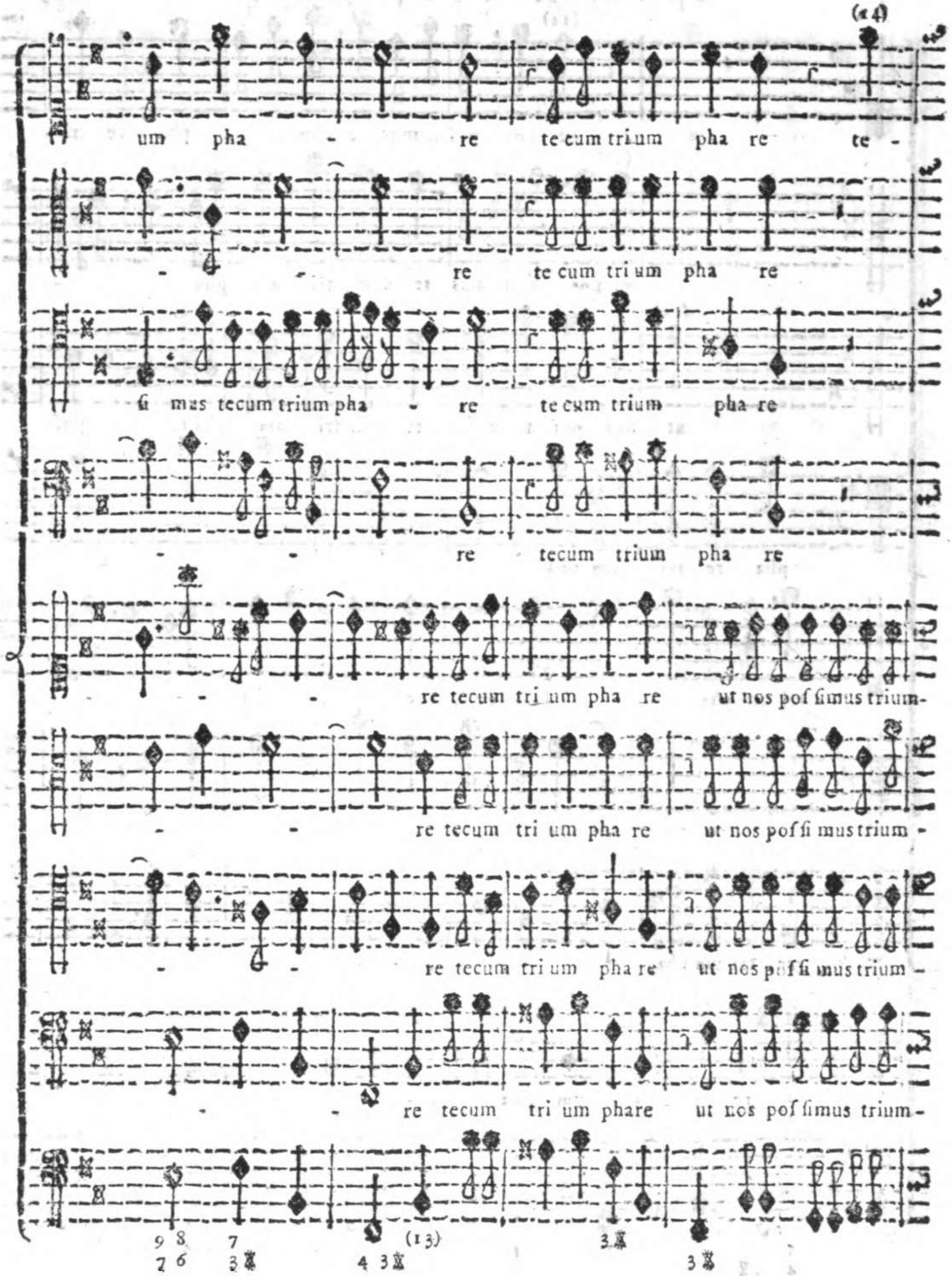
che l' Arte ceda alla Natura, che ama più la varietà, che la ſcrupoloſa oſſervanza di certe Regole, la quale, anzi che agevolare, impediſce tante volte il fine della Muſica, che è il dilettare gli Uditori. Segue poſcia il Contralto al Num. (6) la Riſpoſta all' Ottava del Tuono, ed il Soprano al Num. (7) alla Quinta, e il Baſſo al Num. (8) alla Fondamentale del Tuono, ed ecco adempito con le Riſpoſte



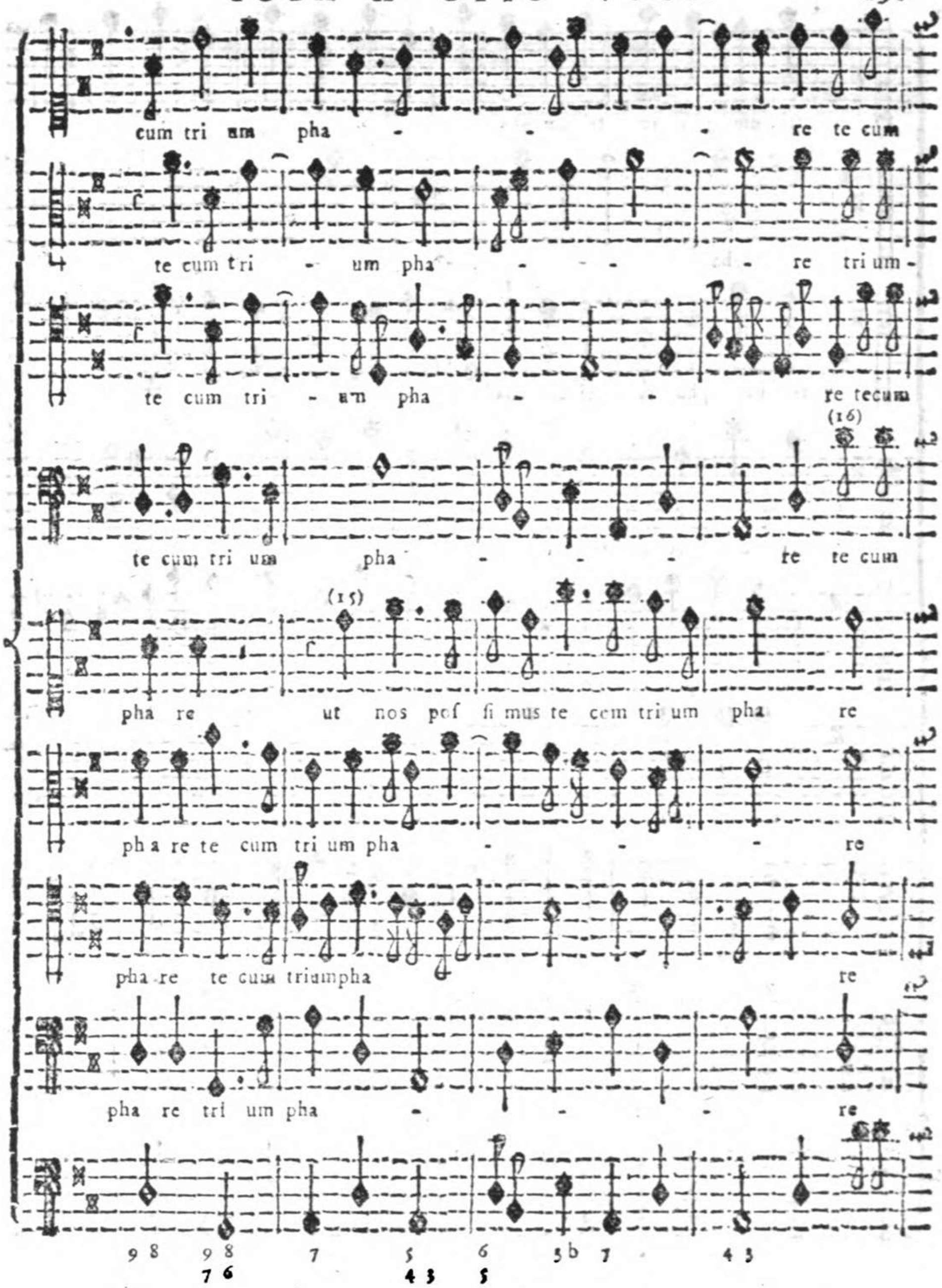
poste di tutte le Parti à quanto richiedesi in una Fuga a otto Voci. Incontrasi in questa Casella segnato Num. (8) nel levare della Battuta la Quarta nuda, talche niuna delle Parti formano fondamento in questo secondo Coro, ma ciò non deve recare grande ammirazione, perchè essendo il Perti discepolo di D. Giuseppe Corso, detto



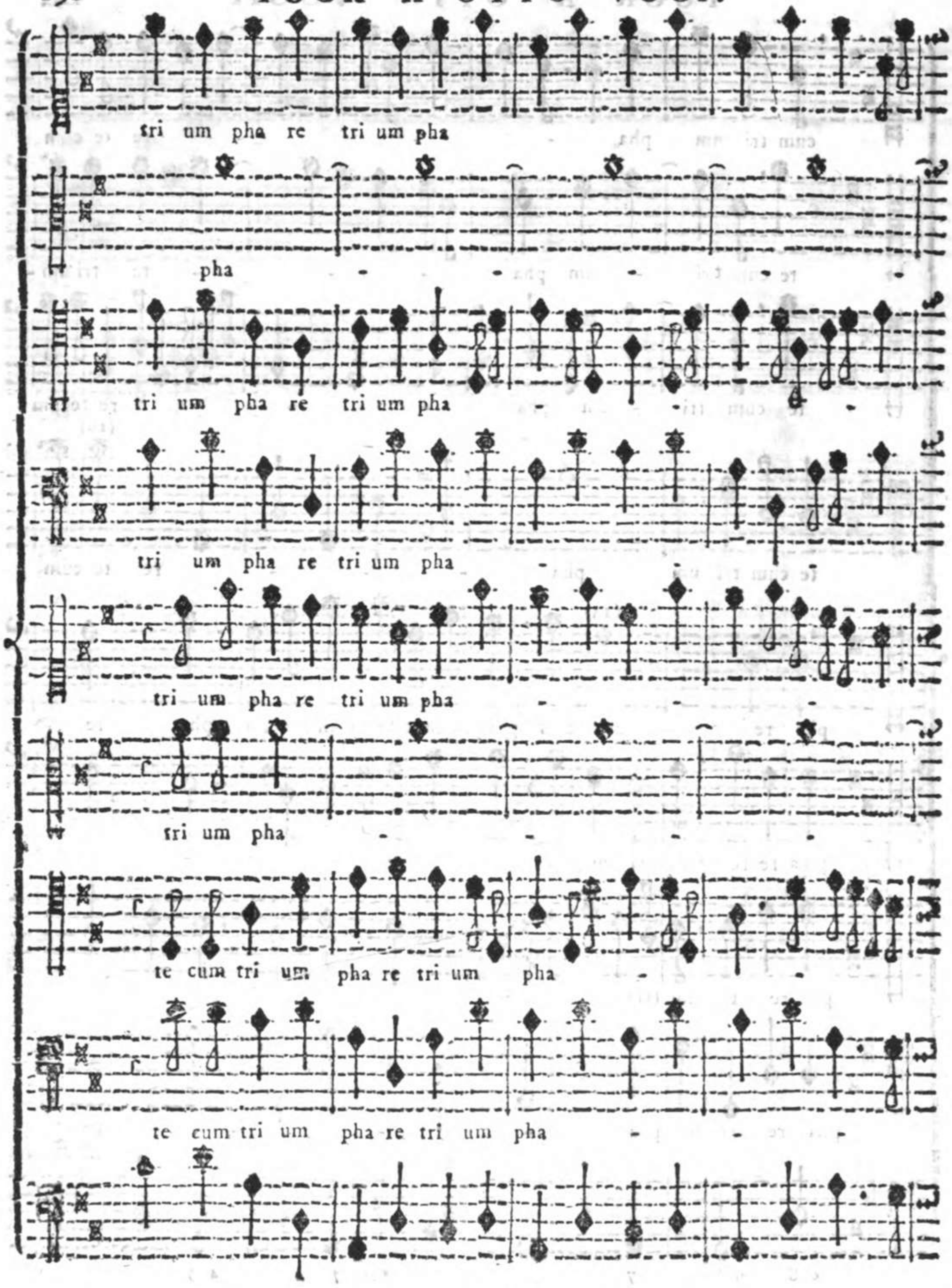
detto il Celano, ſeguitò la di lui opinione, che nelle Compoſizioni a due, e più Cori, baſta che vi ſia un Baſſo, che faccia fondamento a tutte le altre Parti, ſopra di che vedaſi quanto ſi è notato alla pag. 136. 137, della Prima Parte di queſto Eſemplare. Paſſa di poi l'Autore di queſto Eſempio al Num. (9) a ripi-



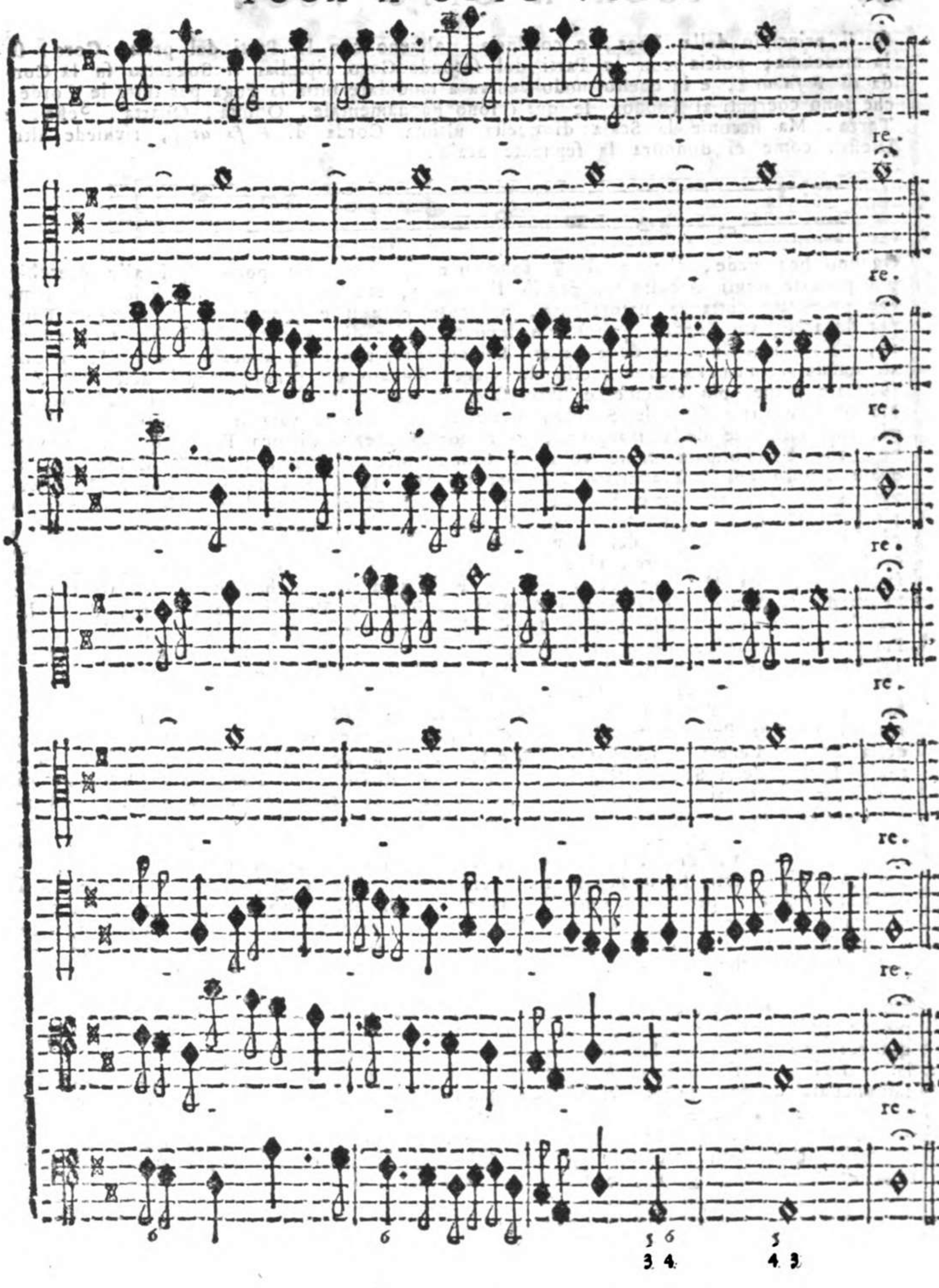
gliare col primo **Baſſo** il Soggetto alla Quinta del Tuono; indi le altre Parti dello ſteſſo Coro ai Numeri (10), (11), e (12) ripigliano il ſoggetto, e lo reſtringono formando le Riſpoſte d' Imitazione, talche viene a formarſi lo ſtretto della Fuga, nel mentre che le Parti del ſecondo Coro vanno Contrappuntizzando, coll'



intrecciarvi ben condotte Legature. Giunto al Num. (13) alla Cadenza di *B mi* Seſta del Tuono, ripiglia ſopra le parole: *tecum triumphare*: un breve sbattimento dei due Cori, e poſcia introduce al Num. (14) un piccolo attacco, che ha qualche correlazione col primo Soggetto, e ciò a fine di eſprimere con maggior forza la



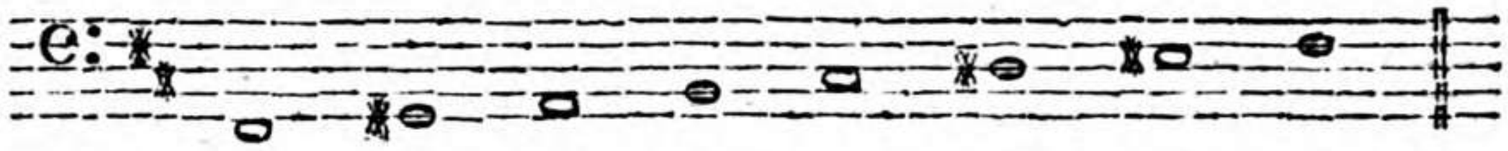
parola: *triumphare*. Non tralaſcia però di frapporvi al Num. (15) il primo Soggetto nel Soprano ſecondo Coro, e lo introduce nelle Corde più acute, affinchè ſi renda più ſenſibile. Al Num. (16) ripiglia lo sbattimento dei due Cori, e col gareggiare affieme conduce al fine la Fuga; la quale, ſe non è condotta ſecondo tutto il rigore delle Regole, ha però il bel pregio d' eſſer vaga, dilettevole, ed eſpreſ-



espreſſiva del ſenſo delle parole, che la rende ſenza dubbio più grata, che è l' unico fine avuto dall' Autore in comporla ad imitazione di tanti altri eccellenti Compoſitori. Avrebbe potuto l' Autore, non v' ha dubbio, dopo il Num. (13) alla Cadenza di *B mi* Seſta del Tuono ripigliare in eſſa Corda il Soggetto propoſto

ſu 'l

ſu 'l principio della Fuga, e condurla, almeno con le Parti del primo Coro, ſu la medeſima; poſcia con le Parti del ſecondo Coro ripigliar il Soggetto ſu la Corda di *F fa ut* ♯, e in queſto modo veniva a modulare tutta la Fuga per tutte le Corde, che ſono coerenti al Tuono, le quali ſono Fondamentale, Quinta, Quarta, Seſta, e Terza. Ma ſiccome la Scala di queſta ultima Corda di *F fa ut* ♯, richiede altri Dieſis, come ci dimoſtra la ſeguente Scala:



Ognuno ben vede, che queſti ♯ ſono per ſe ſteſſi non poco aſpri alle orecchie più purgate degli Aſcoltanti, perciò l' Autore, che nelle ſue Compoſizioni ha ſempre procurato tutta la naturalezza, prudentemente ſi è aſtenuto di condurre la Fuga per le accennate Corde. E quì non devo tralaſciar di avvertire il Giovane Compoſitore, che il metodo, che deve tenerſi nel condurre una Fuga dimoſtrato nella Prefazione di queſta ſeconda Parte, è quello che viene aſſignato da' primi Maeſtri dell' Arte, e il quale come più comune e univerſale, ſuole inſegnarſi agli Scolari da' Maeſtri. Ma ſiccome varie ſono le Scuole, varie le circoſtanze, varj li Soggetti, varj i fini, ſingolarmente della maggiore, o minor lunghezza di una Fuga; quindi ne viene, che è obbligato tante volte il Compoſitore a variarne anche il metodo, il quale quanto più ſarà adattato alle occorrenze, tanto più ſarà lodevole. Ho oſſervato nello ſcorrere varie Fughe, che mi ſono paſſate ſotto gli occhi, che per lo più ogni Compoſitore ha tenuto quell' iſteſſo metodo inſegnatoli dal proprio Maeſtro, di modoche ſi può dire dei Compoſitori di Muſica, quello che ſi dice dei Pittori nel conſiderare le loro Opere, cioè che il tal Pittore è della Scuola Romana di Rafaelle Sancio da Urbino; della Scuola Fiorentina di Michelagnolo Buonarrotti, e Leonardo da Vinci; della Scuola Veneta di Tiziano Vecellio da Cadore, di Paolo Cagliari Veroneſe; della Scuola Lombarda di Antonio Alegri da Correggio, e di Franceſco Mazzuola, detto il Parmeggianino; della Scuola Bologneſe dell' Abbate Primaticcio, di Ludovico, Annibale, ed Agoſtino Carraci, e di Guido Reni; così nelle Compoſizioni di Muſica ſi conoſce ſubito di quale Scuola ſia ſtato il Compoſitore, ſe della Romana di Gio: Pier-Luigi da Paleſtrina, dei due Fratelli Gio: Maria, e Gio: Bernardino Nanini, di Orazio Benevoli, e di Franceſco Foggia; della Scuola Veneta di Adriano Willaert, di Giuſeppe Zarlino da Chiozza, di Antonio Lotti; della Scuola Napolitana di Rocco Rodio, del Prencipe di Veneſa, di Aleſſandro Scarlatti, di Leonardo Leo, di Franceſco Durante; della Scuola Lombarda del P. Coſtanzo Porta, e di Claudio Monteverde ambidue da Cremona, di Pietro Ponzio Parmeggiano, di Orazio Vecchi da Modona; della Scuola Bologneſe, di D. Andrea Reta, di D. Girolamo Giacobbi, di Gio Paolo Colonna, di Giacomo Antonio Perti tutti Bologneſi. Penſo però, che quando uno Scolaro è fuori della Scuola del proprio Maeſtro, ſempre più ſi perfezionarà nella ſua Arte, coll' oſſervare le Compoſizioni degli altri Maeſtri di diverſe Scuole, nelle quali ſcorgendo i varj Metodi da eſſo loro tenuti, ne potrà fare quell' uſo prudente nelle ſue Compoſizioni, che richiederanno le varie circoſtanze, in cui avverrà di trovarſi. Vi ſono dei talenti ſingolari, e rari, che il tenerſi legati al metodo del proprio Maeſtro, o a qualche determinato metodo torna loro a troppo grave pregiudizio, poichè gl' impediſce di giungere a quella perfezione, alla quale non han potuto giungere gli ſteſſi loro Maeſtri, avvertendo, che altro è il deſiderio di arrivare alla perfezione nella propria Arte, altro è il preſumere di arrivarvi ſenza eſſere ben impoſſeſſato di quei Primi Principj da' quali dipende qualunque progreſſo, ſenza avere dalla natura quelle diſpoſizioni neceſſarie, e ſenza uſare quei mezzi, che vi ci poſſono condurre. La preſunzione è vizio, che deve a tutto coſto fuggirſi, e il deſiderio di renderſi eccellente, e perfetto è degno di ogni lode, e meritevole altresì di tutta la diligenza, e fatica per ottenerlo.

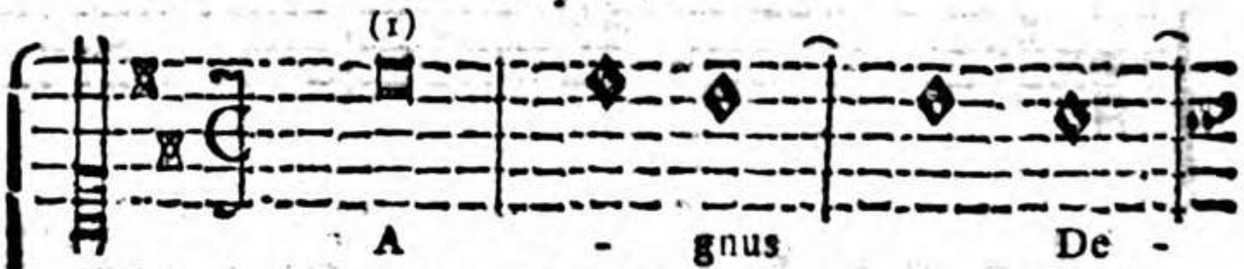
Esempio II.

Di Paolo Agostini da Vallerano.

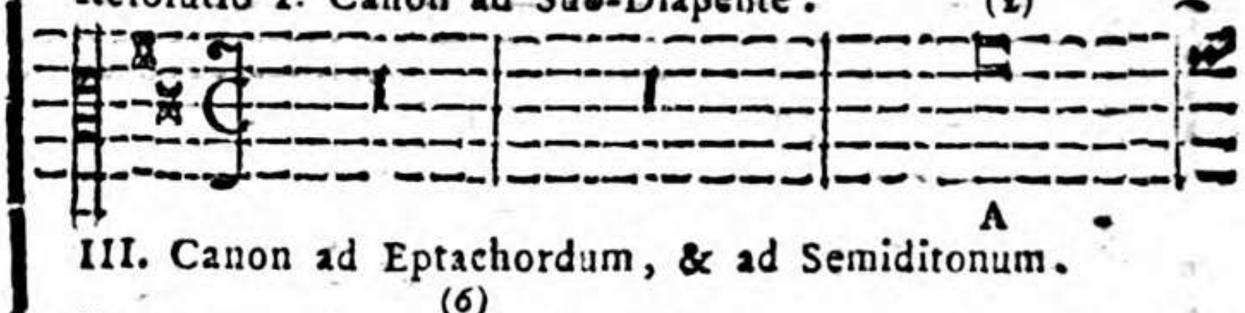
Estratto dal primo Libro delle Messe a 4. 5. Voci.

Agnus a 8. Voci, con obbligo sopra *La, sol, fa, mi, re, ut.*

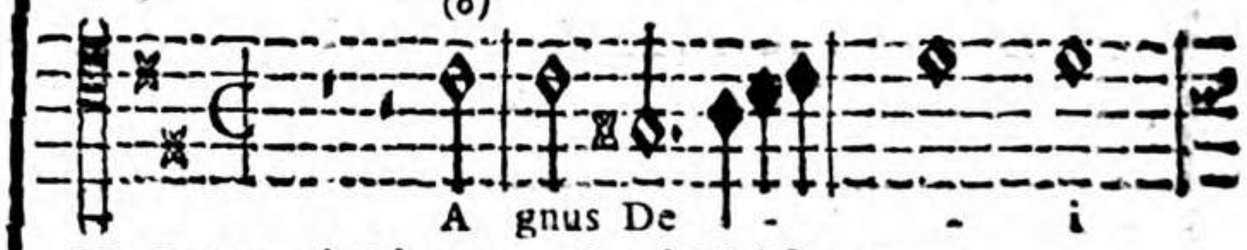
I. Canon ad Sub-Diapente.



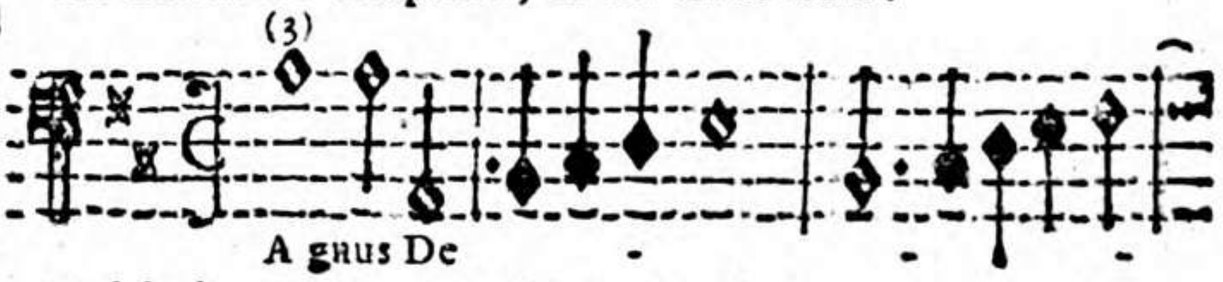
Resolutio I. Canon ad Sub-Diapente.



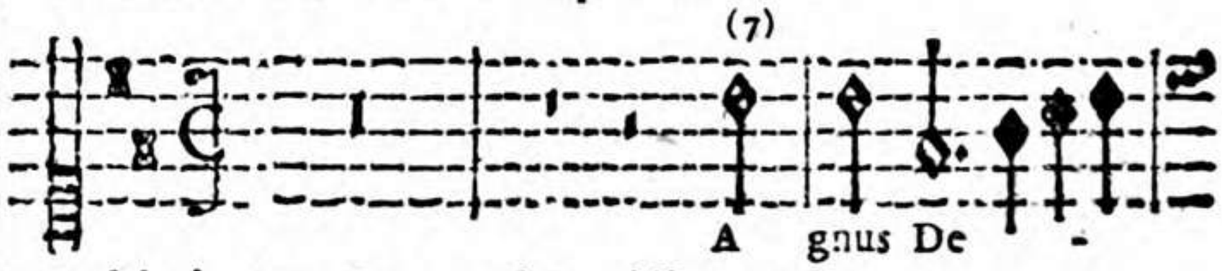
III. Canon ad Eptachordum, & ad Semiditonum.



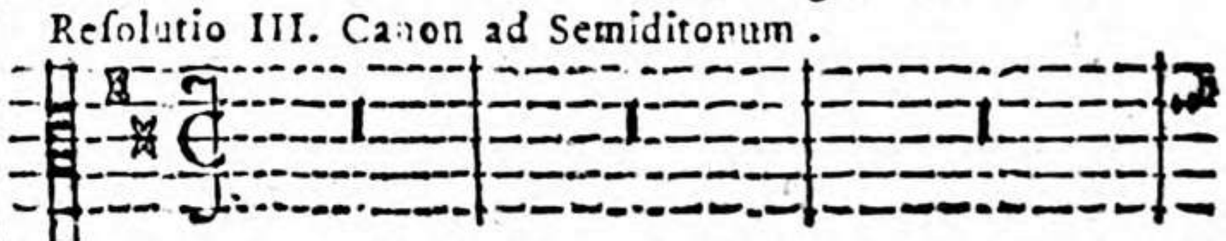
II. Canon ad Diapente, & ad Unissonum.



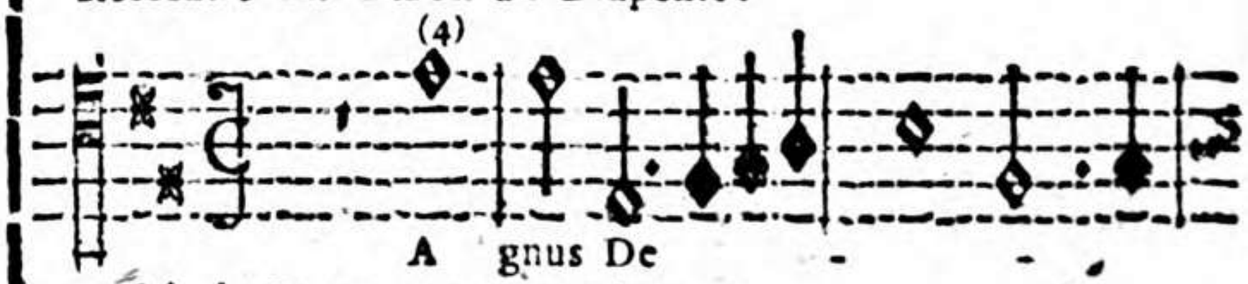
Resolutio III. Canon ad Eptachordum.



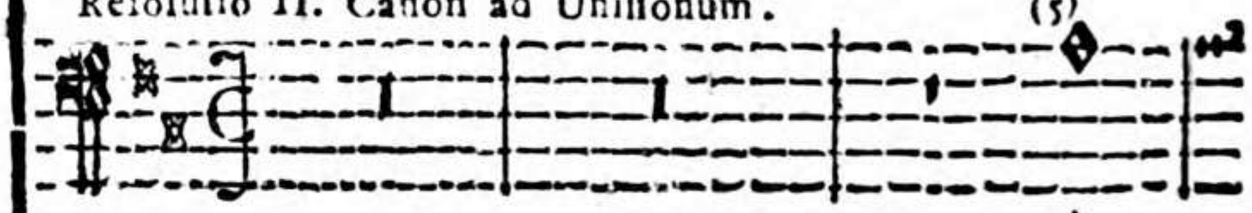
Resolutio III. Canon ad Semiditonum.



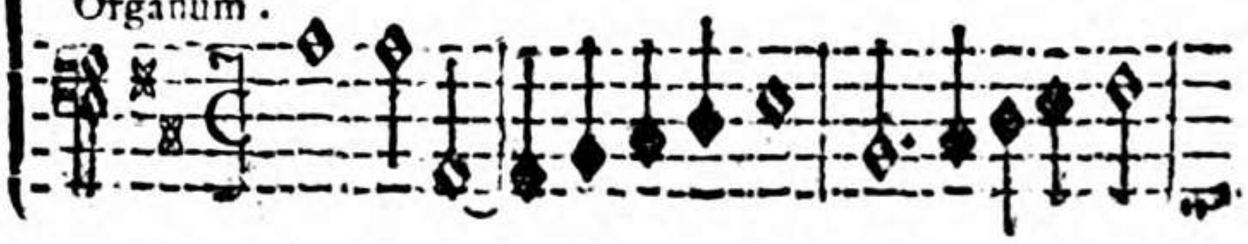
Resolutio II. Canon ad Diapente.



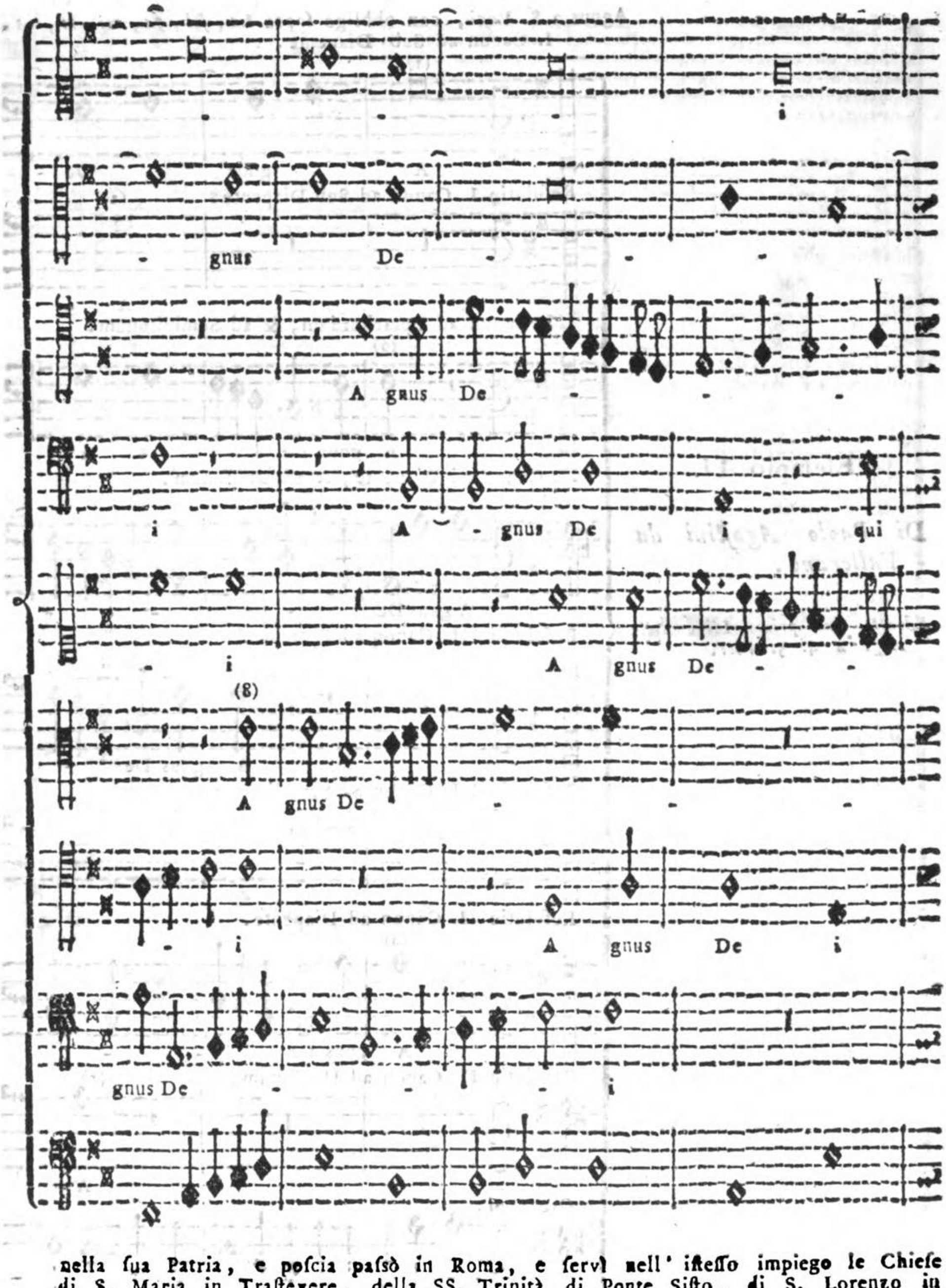
Resolutio II. Canon ad Unissonum.



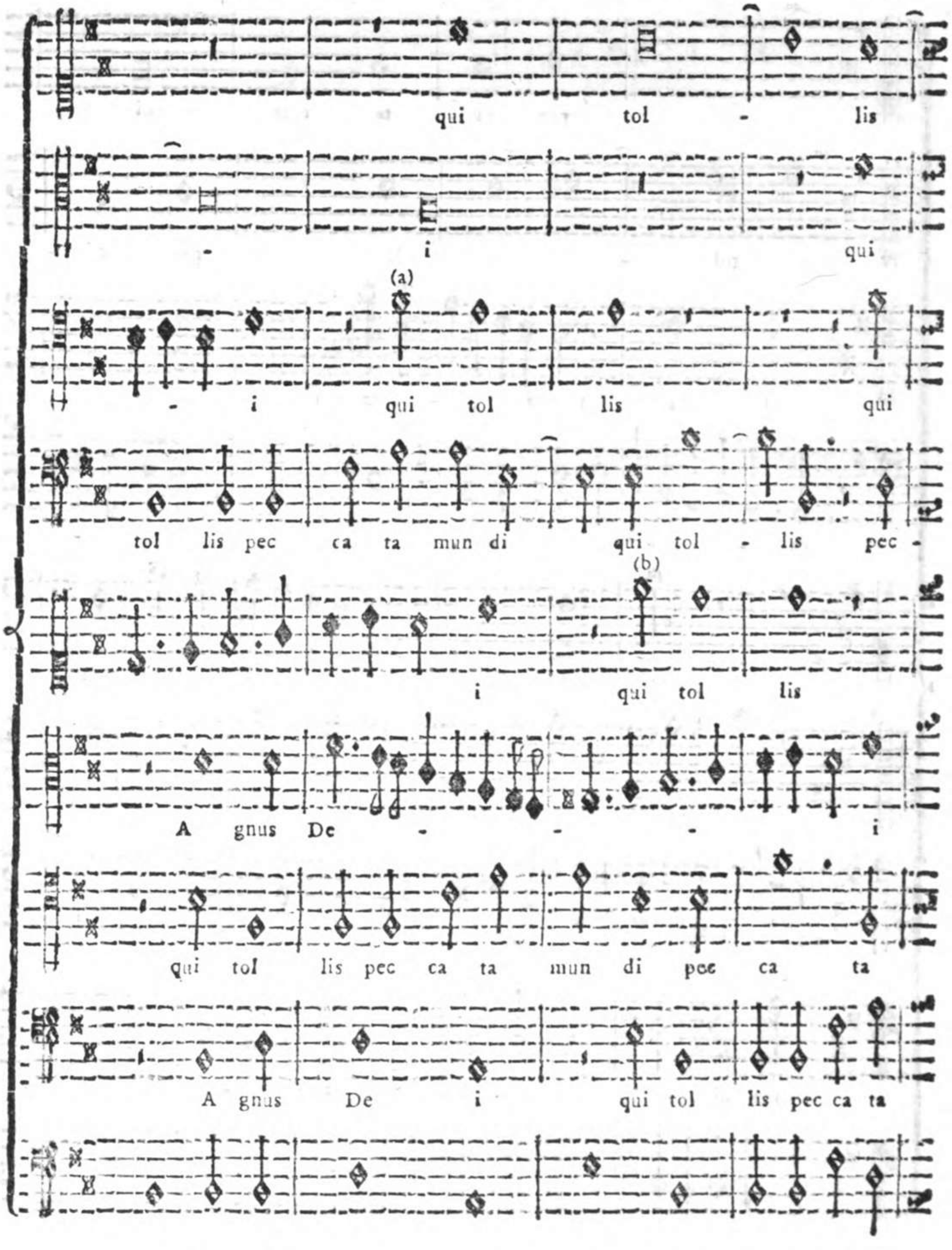
Organum.



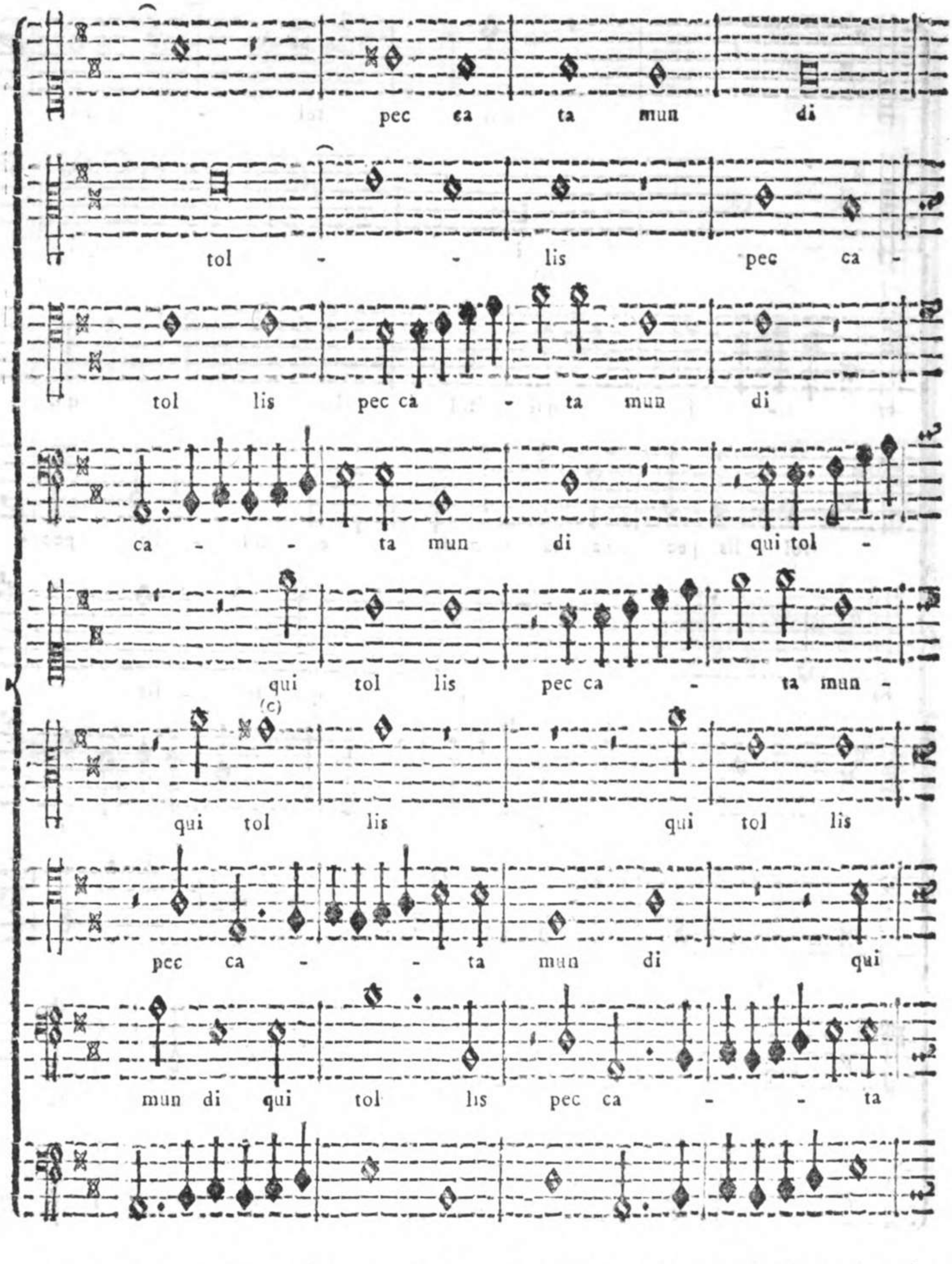
Nacque Paolo Agostini Autore di questo Esempio in Vallerano Terra situata nel Patrimonio di S. Pietro, e fu instruito nell' Arte di Contrappunto da Giovannni Bernardino Nanini, che divenne anche suo Suocero. Servì per Maestro di Cappella nella



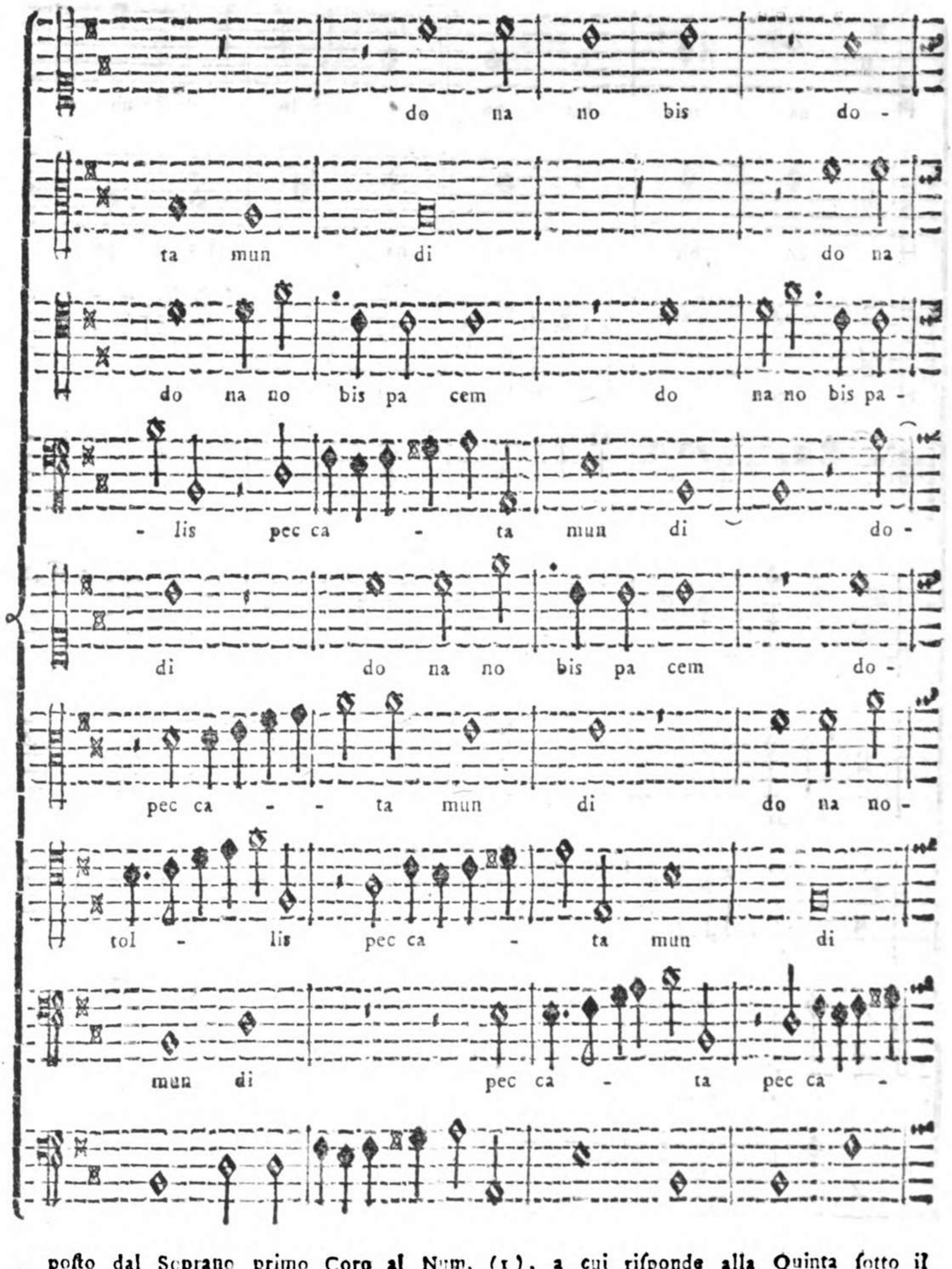
nella ſua Patria, e poſcia paſsò in Roma, e ſervì nell' iſteſſo impiego le Chieſe di S. Maria in Traſtevere, della SS. Trinità di Ponte Siſto, di S. Lorenzo in Damaſo, e in fine dopo la morte di Franceſco Soriano, fu eletto Maeſtro di Cappella della Baſilica di S. Pietro. Di queſto eccellente Compoſitore, così laſciò ſcritto Antimo Liberati (Lett. ad Ovid. Perſapegi pag. 27.): *Fu Paolo Agoſtino uno de' più ſpiritoſi, e vivaci ingegni, che abbia havuto la Muſica a' noſtri tempi in ogni gene-*



genere di compoſitione harmonica, di contrappunti, e di canoni; e tra le altre ſue opere meravigliose, fece ſentire nella Baſilica di S. Pietro, nel tempo ch' egli vi fu Maeſtro di Cappella, diverſe modulationi à quattro, a ſei, & otto chori reali, & alcune, che ſi poteuano cantare à quattro, overo ſei chori reali ſenza diminuire, o ſnervare l' harmonia, con ſtupore di tutta Roma; e ſe non moriua nel fiore della ſua virilità, haurebbe maggiormente fatto ſtupire tutto il mondo; e ſe foſſe lecito ſi potrìa con ragion

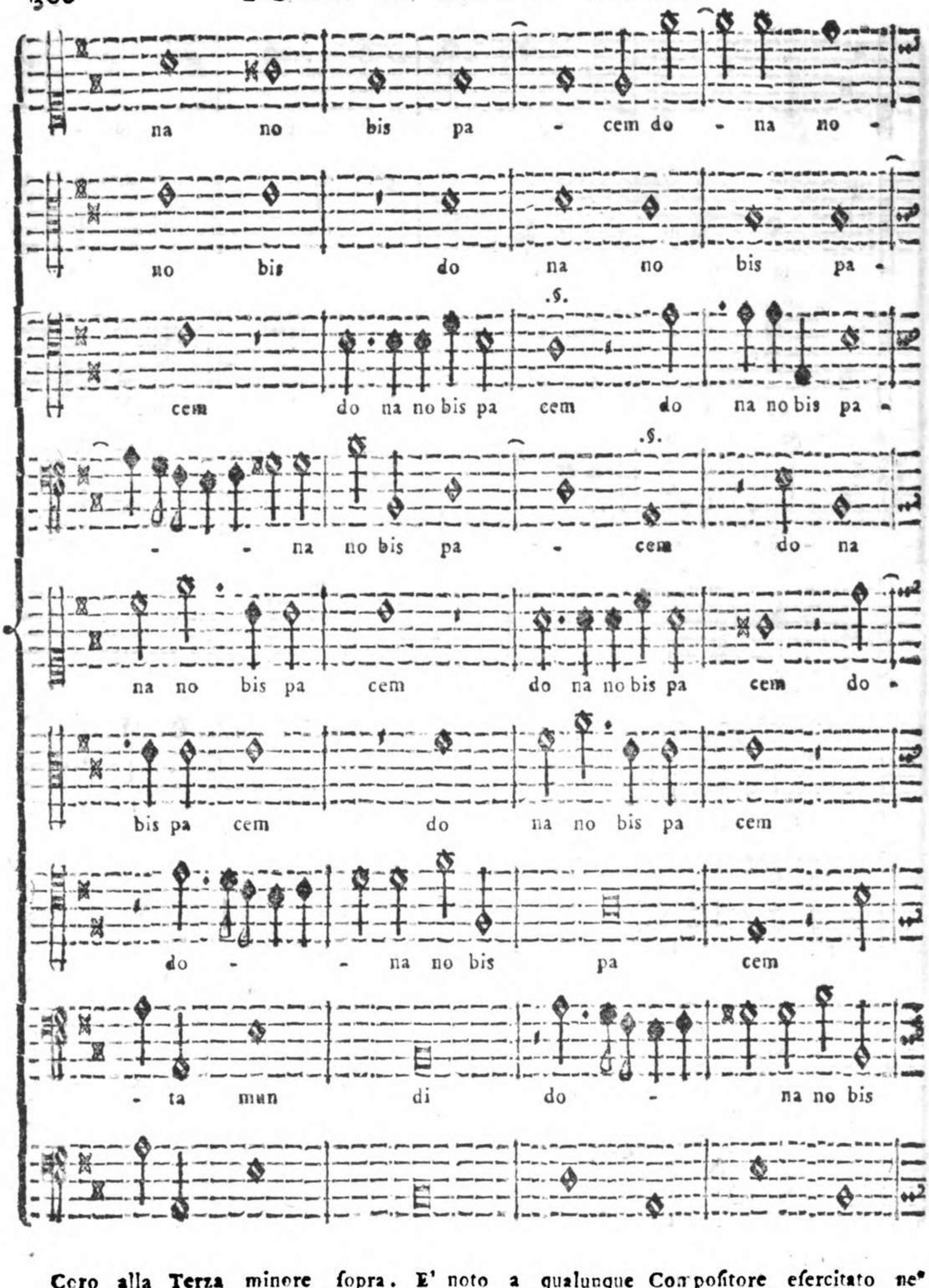


dice di lui: *Conſumatus in brevi, explevit tempora multa*. Ritrovanſi ſtampati di queſto celebre Compoſitore quattro Libri di *Meſſe a* 4. *e* 5. *Voci* compoſte con artificioſi Contrappunti Doppj, e Canoni; in oltre *Salmi della Madonna*, *Magnificat*, *Hinno*, *Antifone*, *& Mottetti a* 3. *Voci*. Quanto giuſtamente gli ſi convenga l' elogio del Liberati, ne fa piena teſtimonianza queſta ſua Compoſizione piena di belliſſimi Artificj. Tre ſono i Canoni in eſſa introdotti dall' Autore, il primo è propoſto



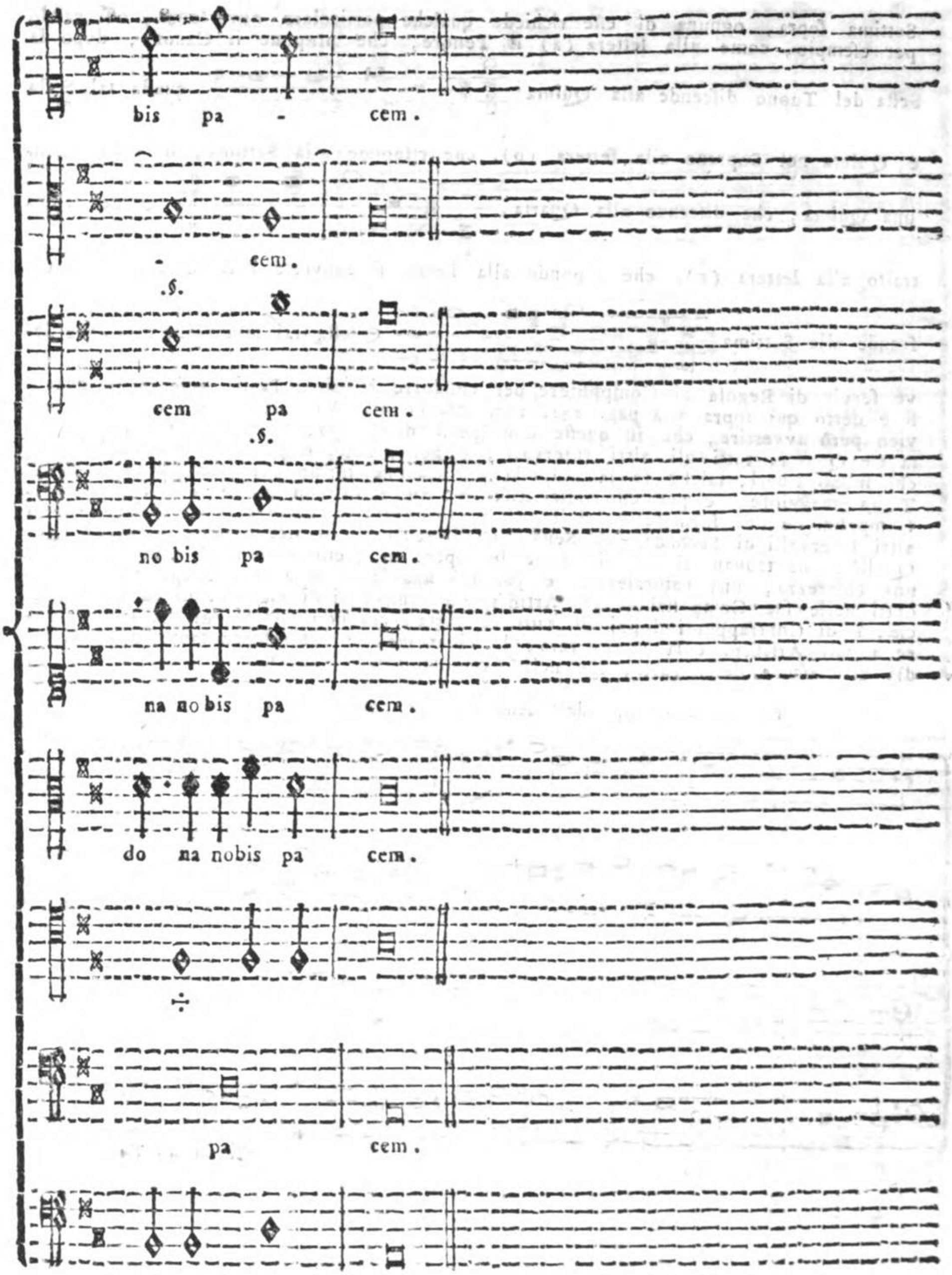
posto dal Soprano primo Coro al Num, (1), a cui risponde alla Quinta sotto il Contralto primo Coro al Num. (2). Il secondo Canone vien proposto dal Basso primo Coro al Num. (3), a cui risponde alla Quinta sopra il Tenore secondo Coro al Num. (4), e il Basso secondo Coro all' Unisono al Num. (5). Il terzo Canone proposto al Num. (6) dal Tenore primo Coro, a cui risponde al Num. (7) il Soprano secondo Coro alla Settima sopra, e al Num. (8) il Contralto secondo

FUGA A OTTO VOCI.

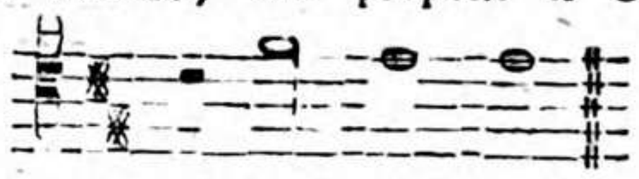
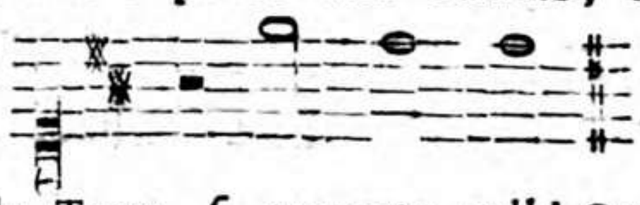
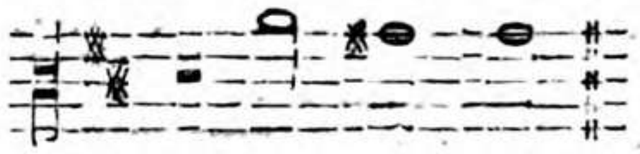


Coro alla Terza minore ſopra. E' noto a qualunque Compoſitore eſercitato ne' Canoni, quanta difficoltà incontraſi nell' introdurre in una Compoſizione Canoni di diverſa Specie, come ſono quelli di queſto *Agnus Dei*. Cinque ſono le Specie di Canone, che l' Autore introduce in queſta Compoſizione, e ſono all' Uniſſono, alla Quinta ſopra, alla Quinta ſotto, alla Terza minore ſopra, e alla Settima ſopra.

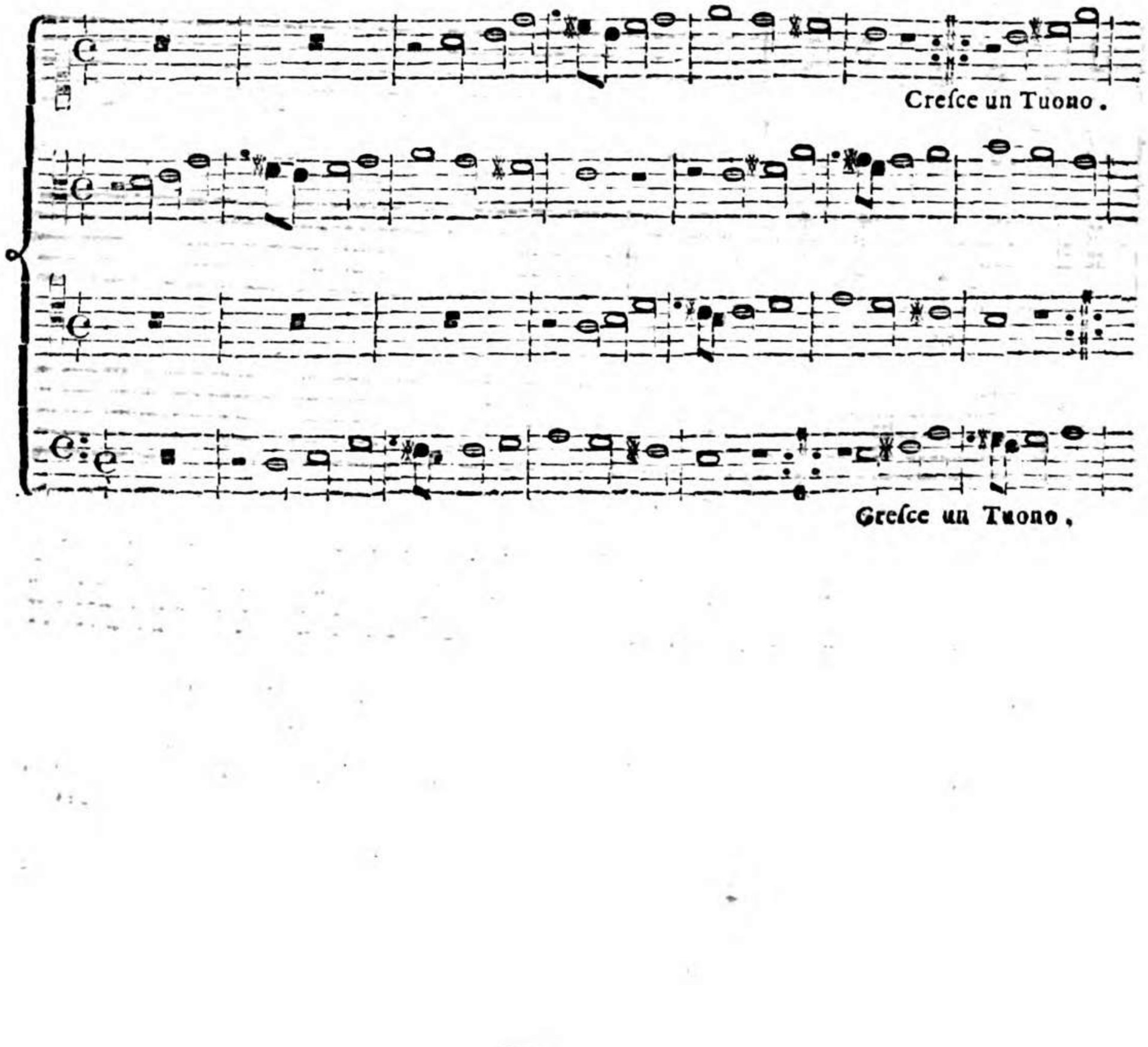
La



La prima Specie all' Uniſſono, eſſendo la più facile, non richiede che poche Regole. Della ſeconda, e terza Specie, che ſono alla Quinta ſopra, e alla Quinta ſotto, ne abbiamo parlato dalla pag. 100. fino alla 195. della Prima Parte di queſto Eſemplare. Le altre due Specie, che ſono alla Terza minore ſopra, e alla Set-

Settima ſopra, ognuna di eſſe richiede qualche particolare avvertenza, offervando per eſempio, come alla lettera (a) il Tenore, che propone il Canone, dopo la Seſta del Tuono diſcende alla Quinta  queſta tal Seſta e Quinta nel Soprano alla lettera (b), che riſponde alla Settima, ſi' converte in una Quinta, che diſcende alla Quarta,  e nel Contralto alla lettera (c), che riſponde alla Terza ſi converte nell' Ottava, che diſcende alla Settima  Queſta tal mutazione di Corde deve ſervir di Regola al Compoſitore per condurre le altre Parti, offervando quanto ſi è detto quì ſopra alla pag. 252. 253. intorno alla Modulazione dei Canoni. Convien però avvertire, che in queſte due Specie di Canoni, fuori dell' Ottava, Quinta, e Quarta, tutti gli altri Intervalli, o per grado, o per Salto, ſono in qualche modo liberi, talchè ſe la Propoſta del Canone forma per eſempio un Salto di Terza maggiore, è permeſſo alla Riſpoſta, affine di non uſcire dal Tuono della Compoſizione, di formare un Salto di Terza minore, e così vien permeſſo agli altri Intervalli di Seconda, di Seſta, e di Settima, o aſcendenti, o diſcendenti. Quello, che trovaſi di raro in tutte le Opere di queſto celebre Compoſitore, ſi è una chiarezza, una naturalezza, e paſtoſità ſingolare, e abbenchè egli abbia introdotti nelle ſue Compoſizioni gli Artificj più difficoltoſi di Canoni, di tutte le Specie, e di Contrappunti doppj di tutte le ſorta, ciò non oſtante egli ha ſaputo unire a tali Artificj, coſa molto rara, la chiarezza, e naturalezza tanto nella Melodìa di ciaſcuna delle Parti, che nell' Armonìa formata dalla loro unione.

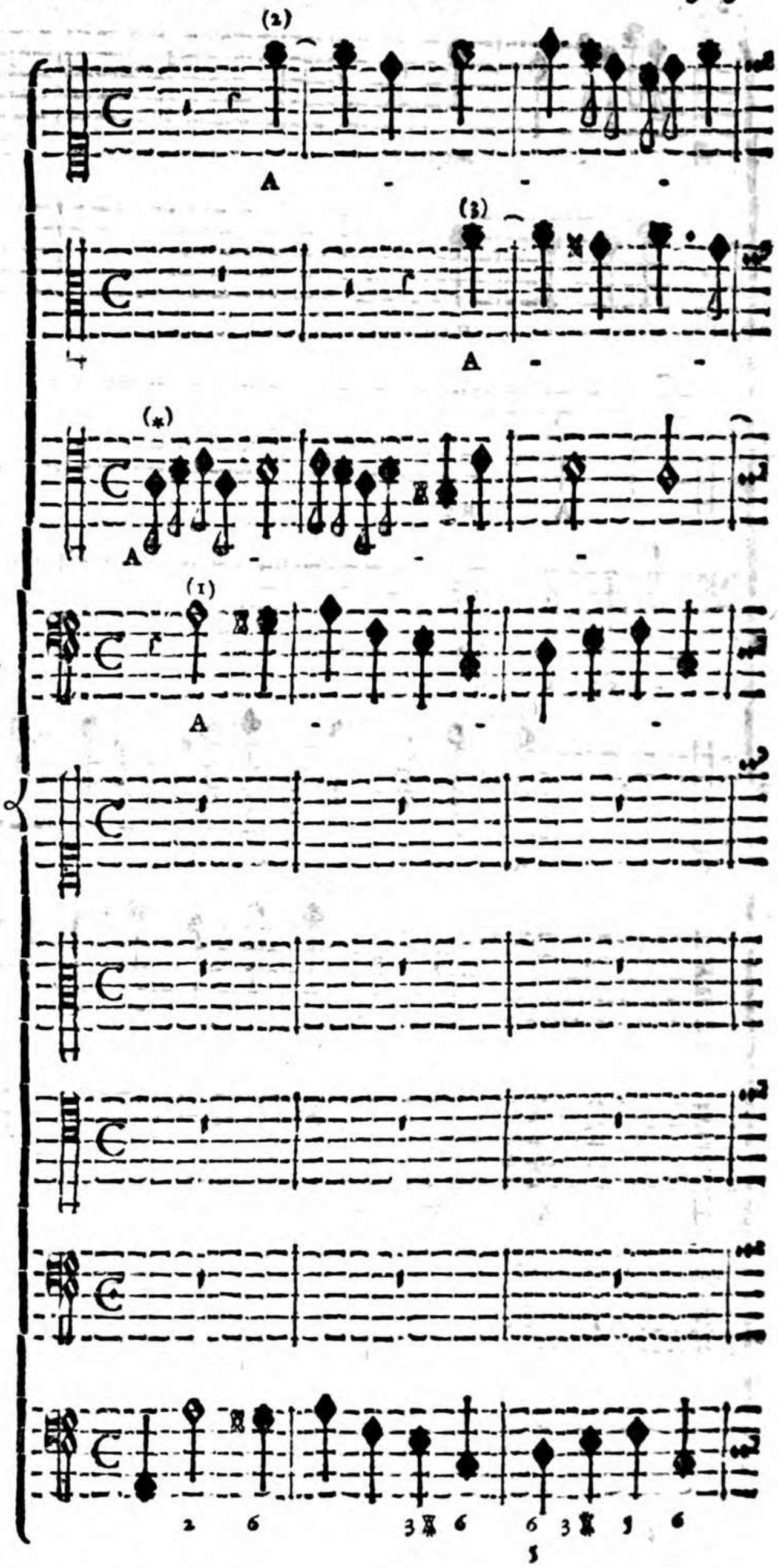
Canone artificioſo dell' Autore, che creſce un Tuono.



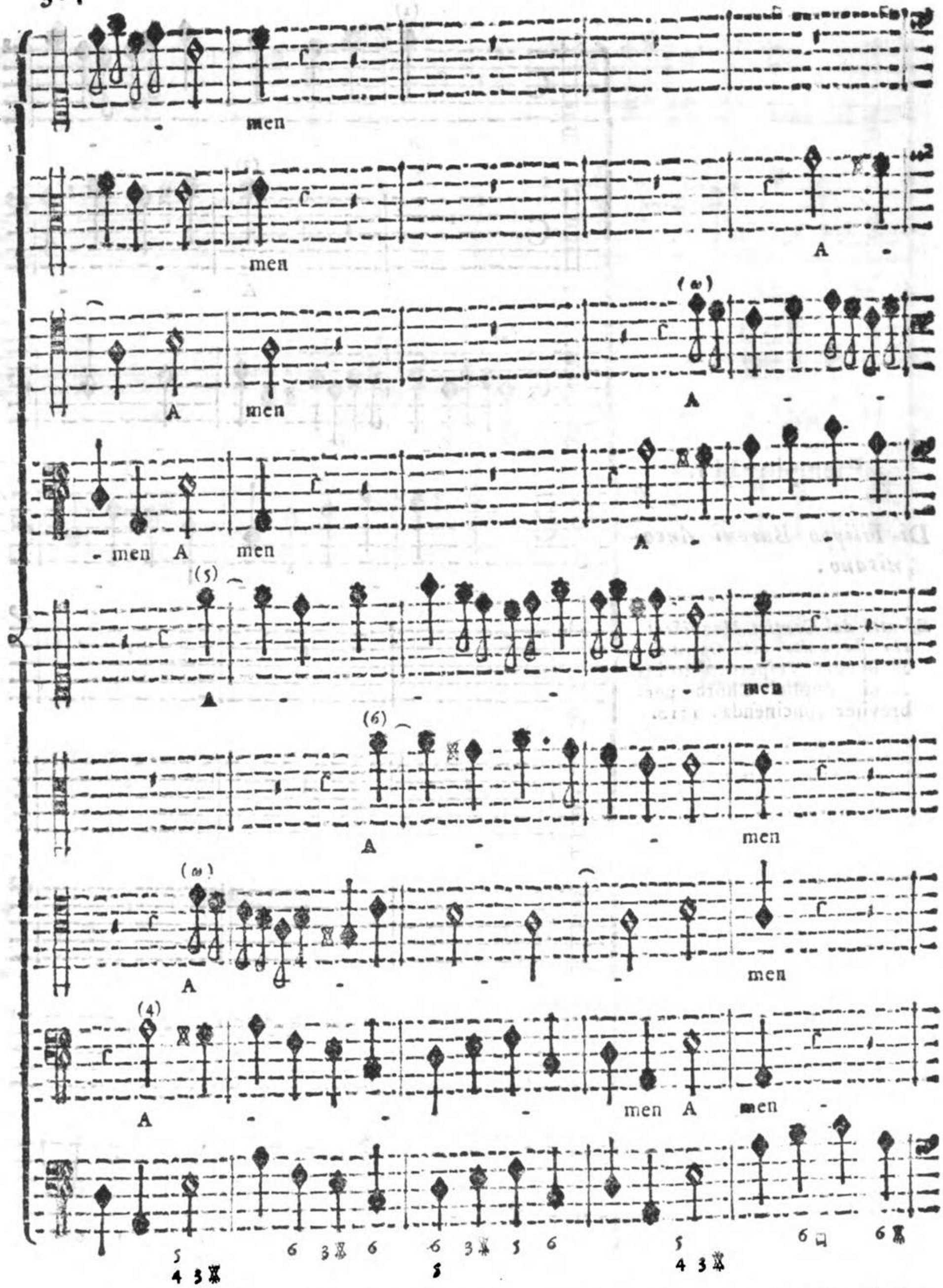
Esempio III.

Di Filippo Baroni Anconitano.

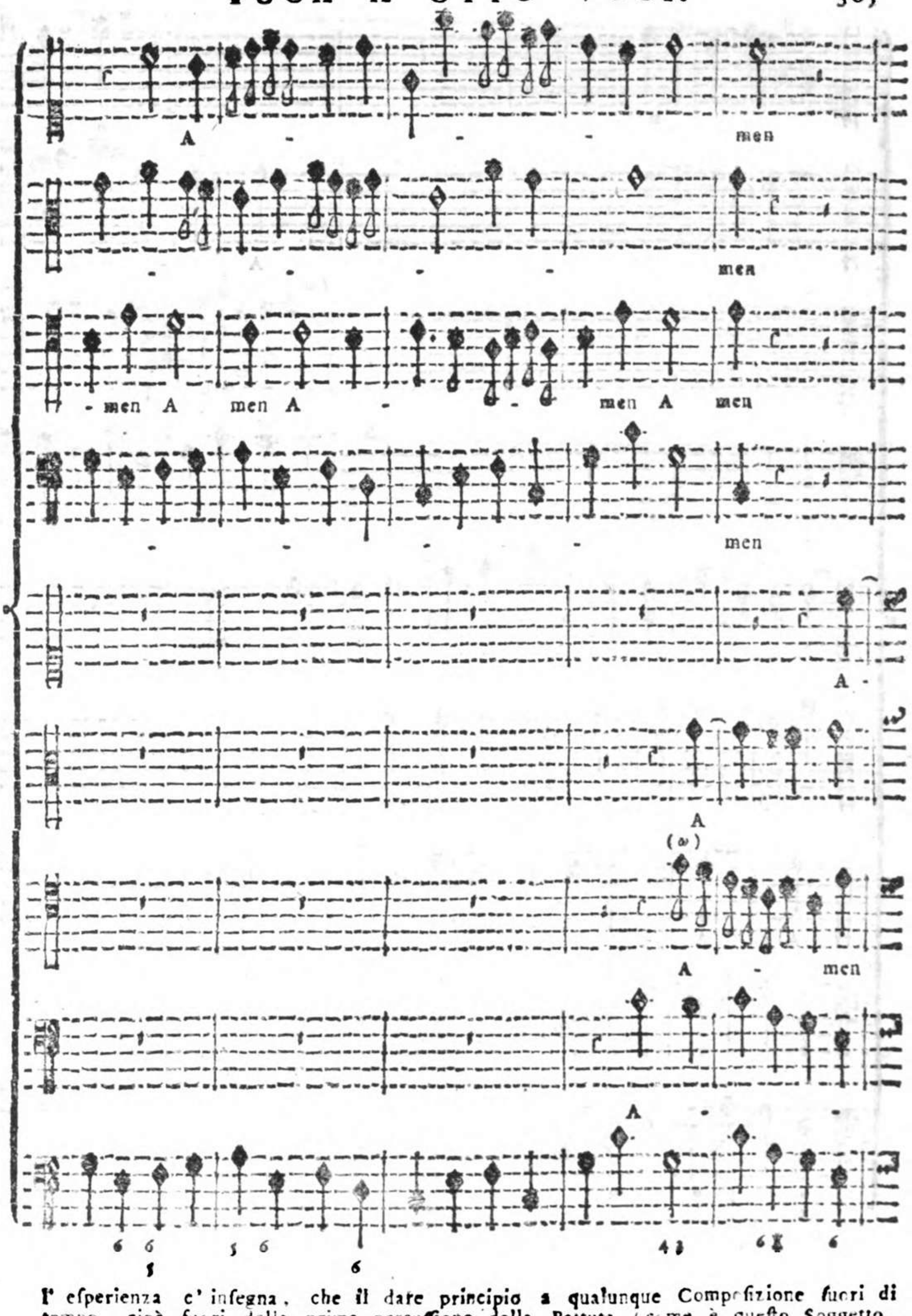
Estratto dal Cantico Magnificat, che sta unito all' Opera: Psalmodia Vespertina totius Anni, duplici Choro per-breviter concinenda. 1710.



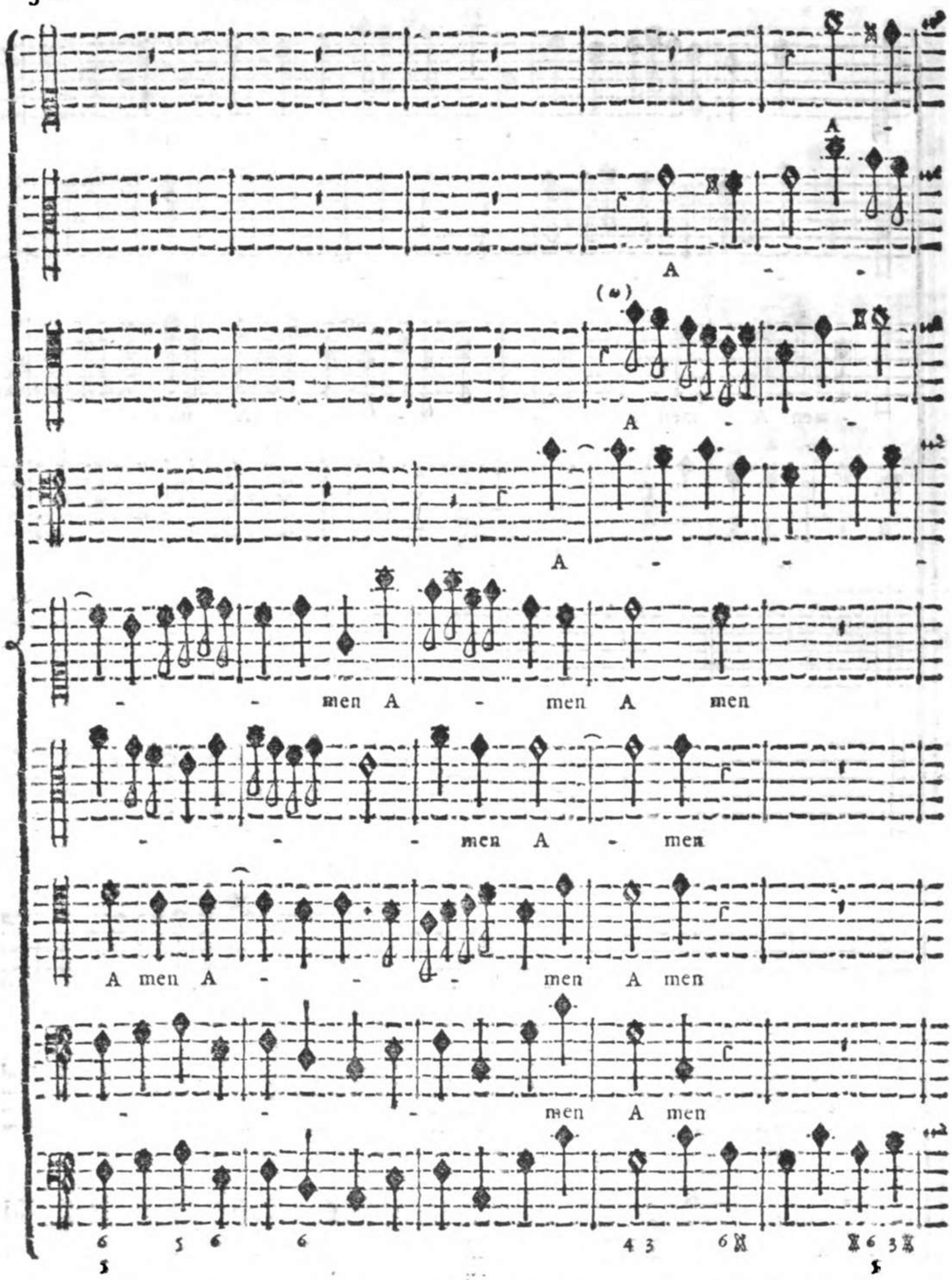
Filippo Baroni Maestro di Cappella del Duomo d' Ancona sua Patria, diede in luce nell' Anno 1702. un Opera piccola di mole, ma grande di valore, che contiene una serie di Canoni a 2 Voci, ove trovansi introdotti i più singolari Artificj, che siano stati praticati da' più eccellenti Maestri di Musica. Oltre di questa ne diede un' altra di egual pregio nel 1710. dei Salmi brevi a 8. Voci piene, dalla quale



quale abbiamo estratto l' Esempio, che quì proponiamo da imitare ai Giovani Compositori. In questo vien proposto un Soggetto nella Parte del Basso primo Coro al Num. (1), al quale rispondono nel primo Coro alla Quinta, o sia Duodecima il Soprano al Num. (2), e all' Ottava il Contralto al Num, (3). Ma siccome l' espe-

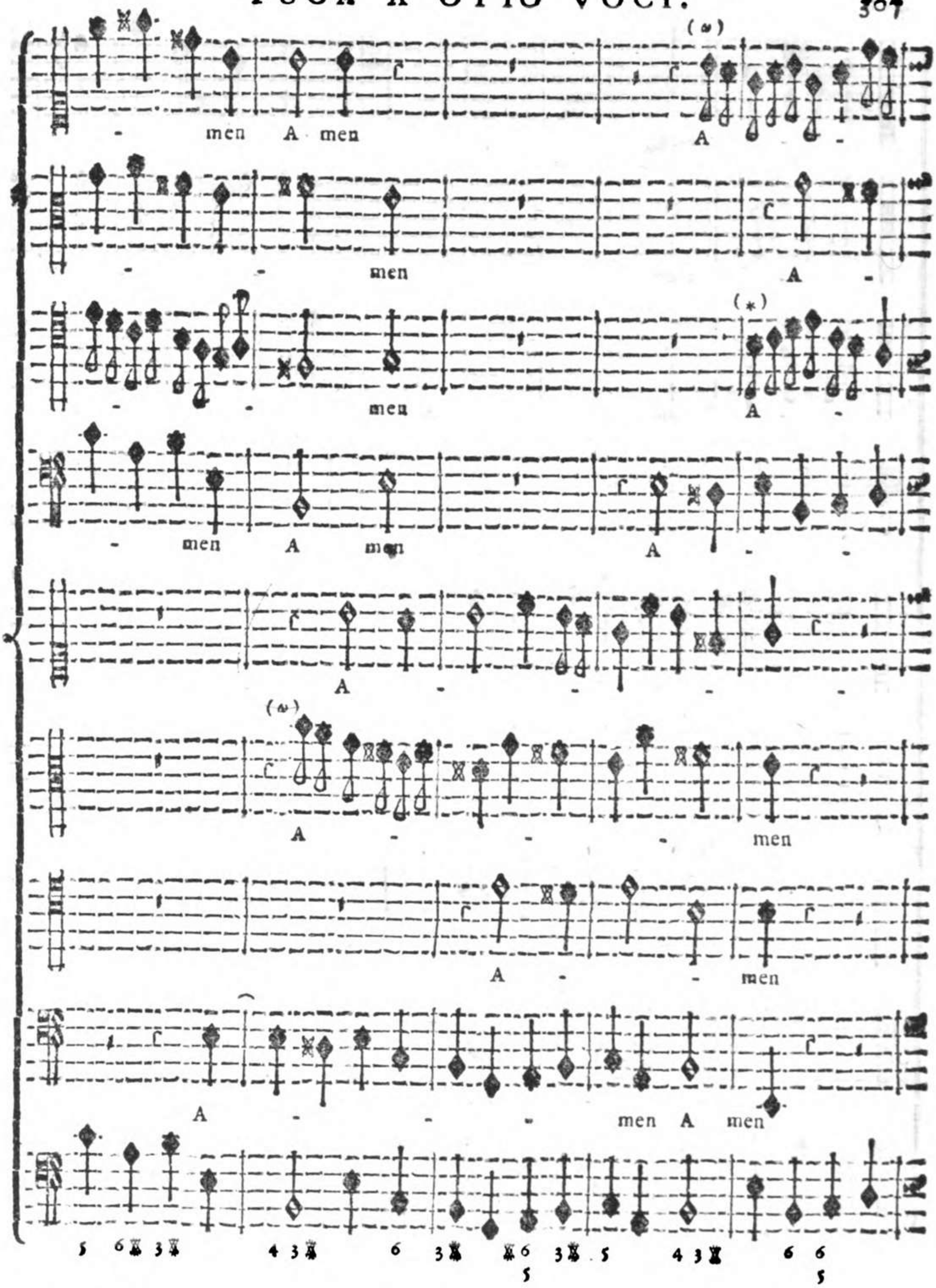


l' esperienza c' insegna, che il dare principio a qualunque Composizione fuori di tempo, cioè fuori della prima percussione della Battuta (come è questo Soggetto, che incomincia nel secondo Quarto del Battere), per lo più e il Cantante, e il Suonatore, tarda, o anticipa qualche poco, talche ne nasce qualche sconcerto, quindi,

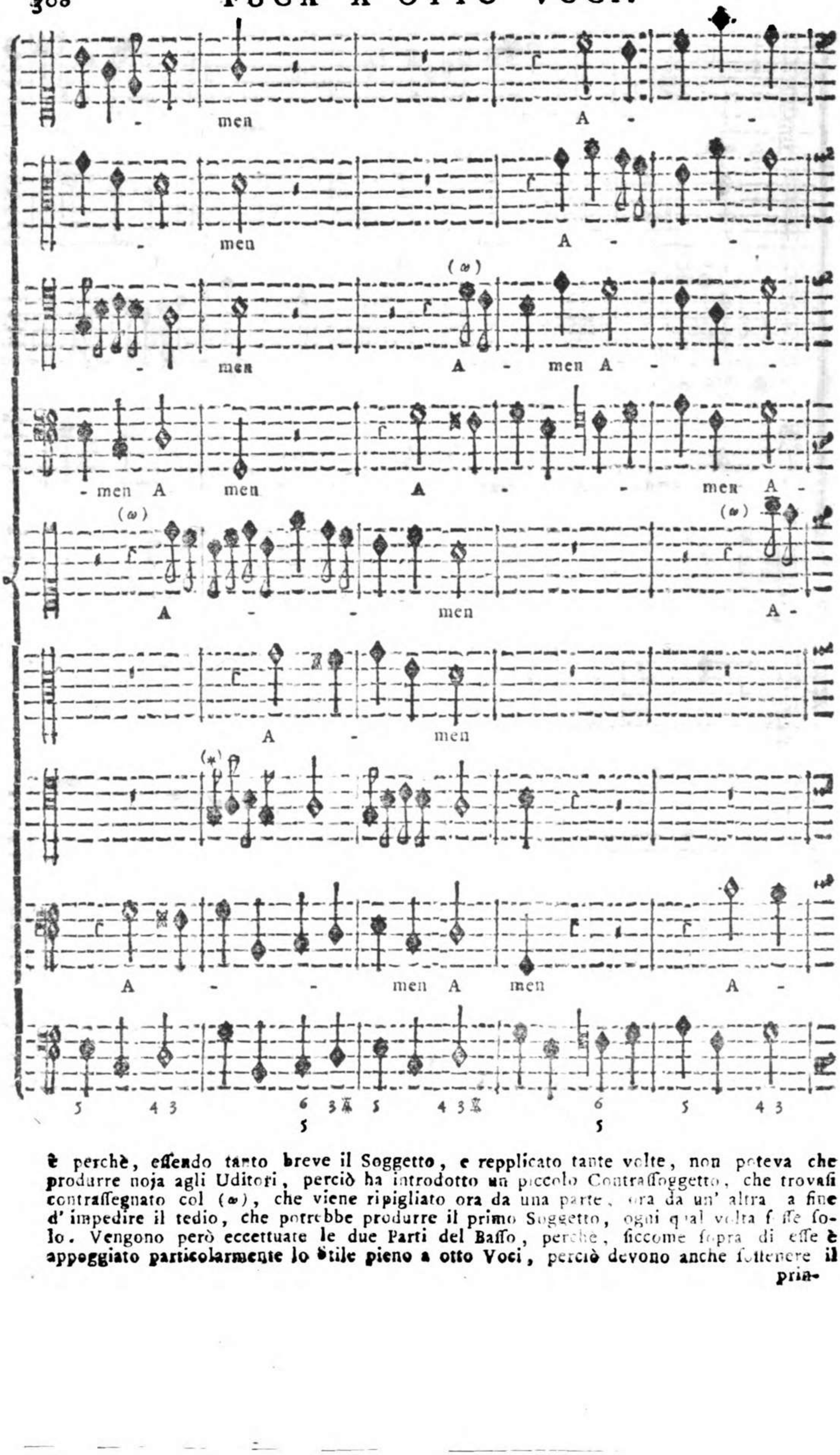


per evitarlo, prudentemente ha introdotto l' Autore un piccolo Andamento di Crome nel Tenore al Segno (*), affinche venga regolato il Tempo in modo tale, che il Basso possa aggiustatamente cominciare nel secondo Quarto del Battere. Al Num. (4) risponde all' Unisono il Basso secondo Coro, così pure il Soprano secondo Coro al Num. (5) risponde al Soprano primo Coro, e il Contralto al Num. (6) risponde al Contralto primo Coro. Merita d' esser osservato, come sebbene da tre Parti sole tanto nel primo, che

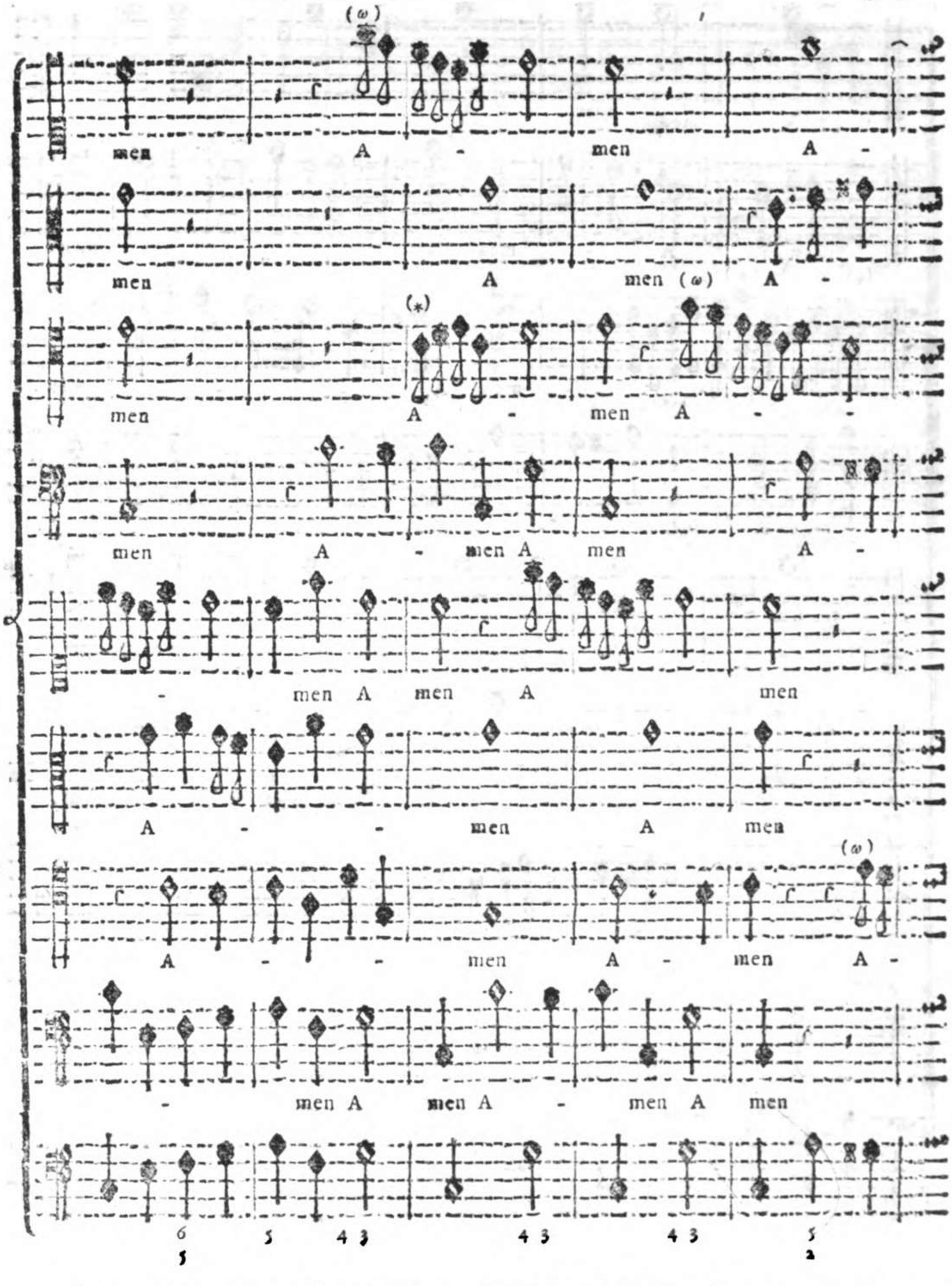
nel



nel ſecondo Coro, in tutto il corſo di queſta Fuga, venga eſeguito il Soggetto propoſto, in ogni ripiglio però del Soggetto d'ogni Coro, avvi ſempre una Parte, che ripiglia diverſamente dal primo Soggetto; ſopra di che dobbiamo riflettere, che una tal condotta è ſtata tenuta dall' Autore avvedutamente per più ragioni. La prima ſi è, affinchè la Fuga non ſi eſtendeſſe più in lungo, di quello che egli ſi era propoſto. La ſeconda ragione ſi

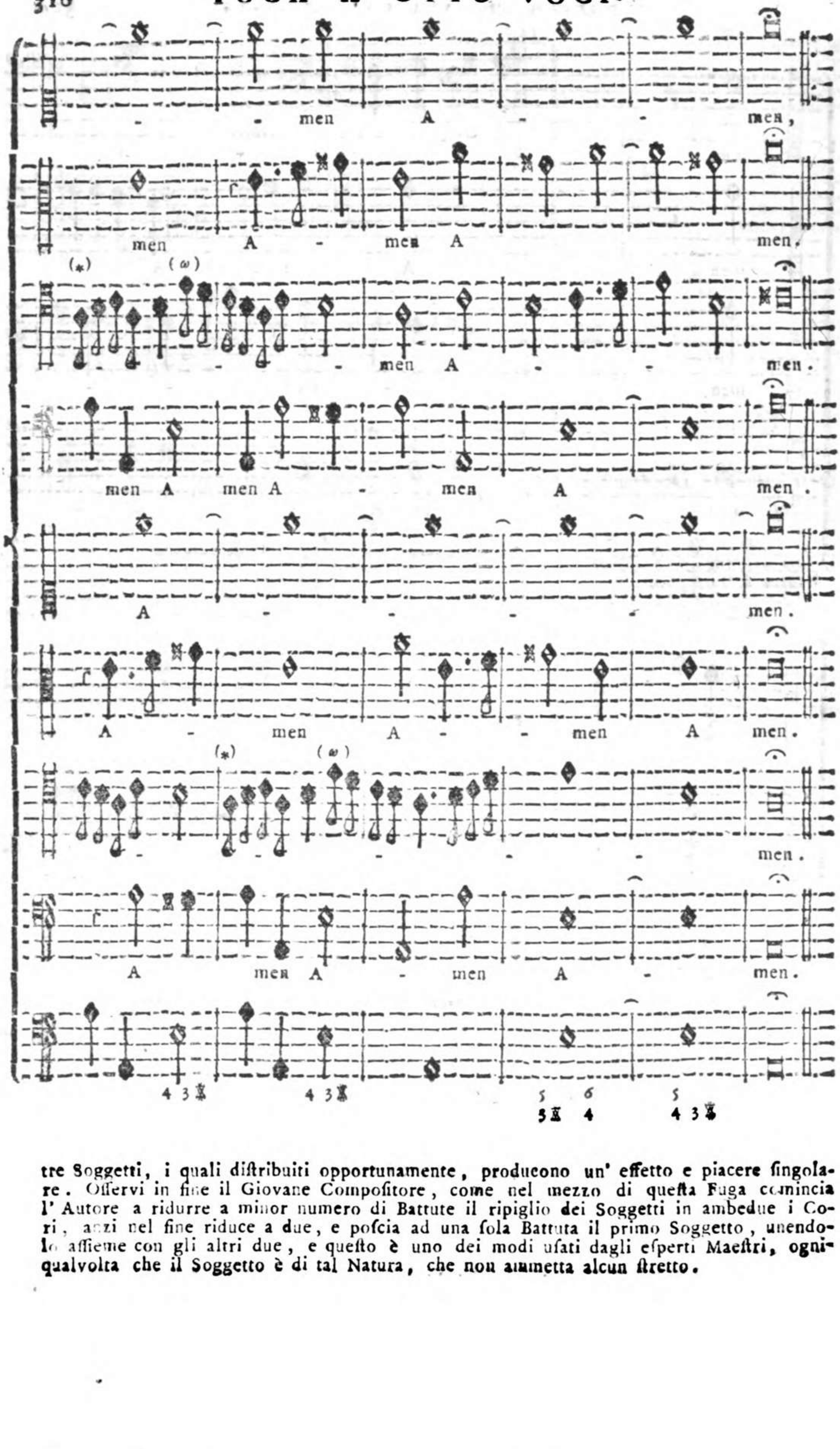


è perchè, essendo tanto breve il Soggetto, e repplicato tante volte, non poteva che produrre noja agli Uditori, perciò ha introdotto un piccolo Contrassoggetto, che trovasi contrassegnato col (ω), che viene ripigliato ora da una parte, ora da un' altra a fine d' impedire il tedio, che potrebbe produrre il primo Soggetto, ogni qual volta fosse solo. Vengono però eccettuate le due Parti del Basso, perchè, siccome sopra di esse è appoggiato particolarmente lo Stile pieno a otto Voci, perciò devono anche sostenere il prin-



principale Soggetto propoſto. E ſiccome gli Uomini conſumati nell' Arte non operano a caſo, ma ſanno ſecondo le circoſtanze far buon uſo di qualunque piccola coſa, perciò queſto ragguardevole Maeſtro ha ſaputo ridurre il piccolo Andamento introdotto ſu 'l principio del primo Tenore al ſegno (*), e convertirlo nel progreſſo della Fuga in forma di Soggetto, introducendolo di quando in quando ora in una Parte, ora in un'altra, o del primo, o del ſecondo Coro. Ed ecco come queſta Fuga viene ad eſſer compoſta di

tre

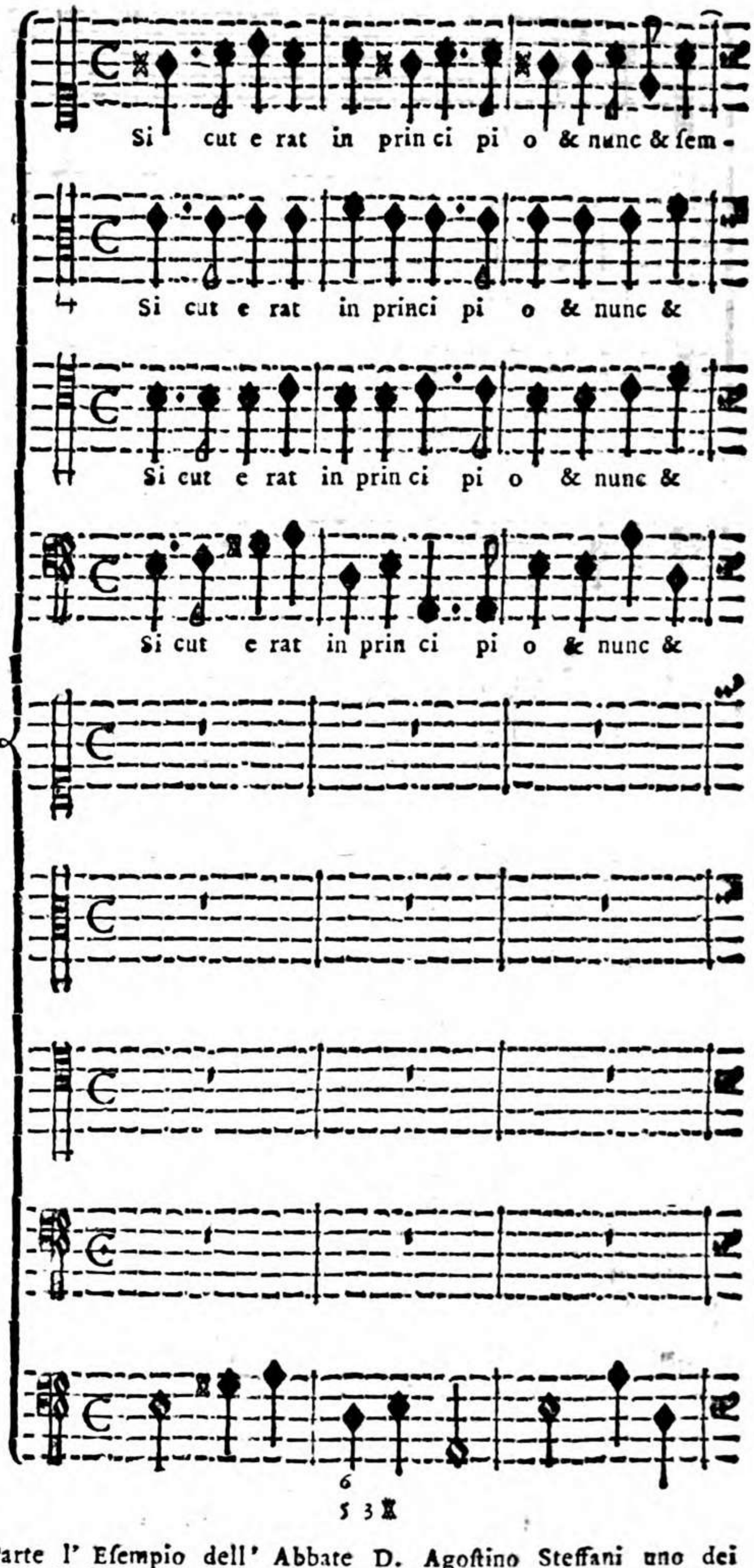


tre Soggetti, i quali distribuiti opportunamente, producono un' effetto e piacere singolare. Offervi in fine il Giovane Compositore, come nel mezzo di questa Fuga comincia l' Autore a ridurre a minor numero di Battute il ripiglio dei Soggetti in ambedue i Cori, anzi nel fine riduce a due, e poscia ad una sola Battuta il primo Soggetto, unendolo assieme con gli altri due, e questo è uno dei modi usati dagli esperti Maestri, ogniqualvolta che il Soggetto è di tal Natura, che non ammetta alcun stretto.

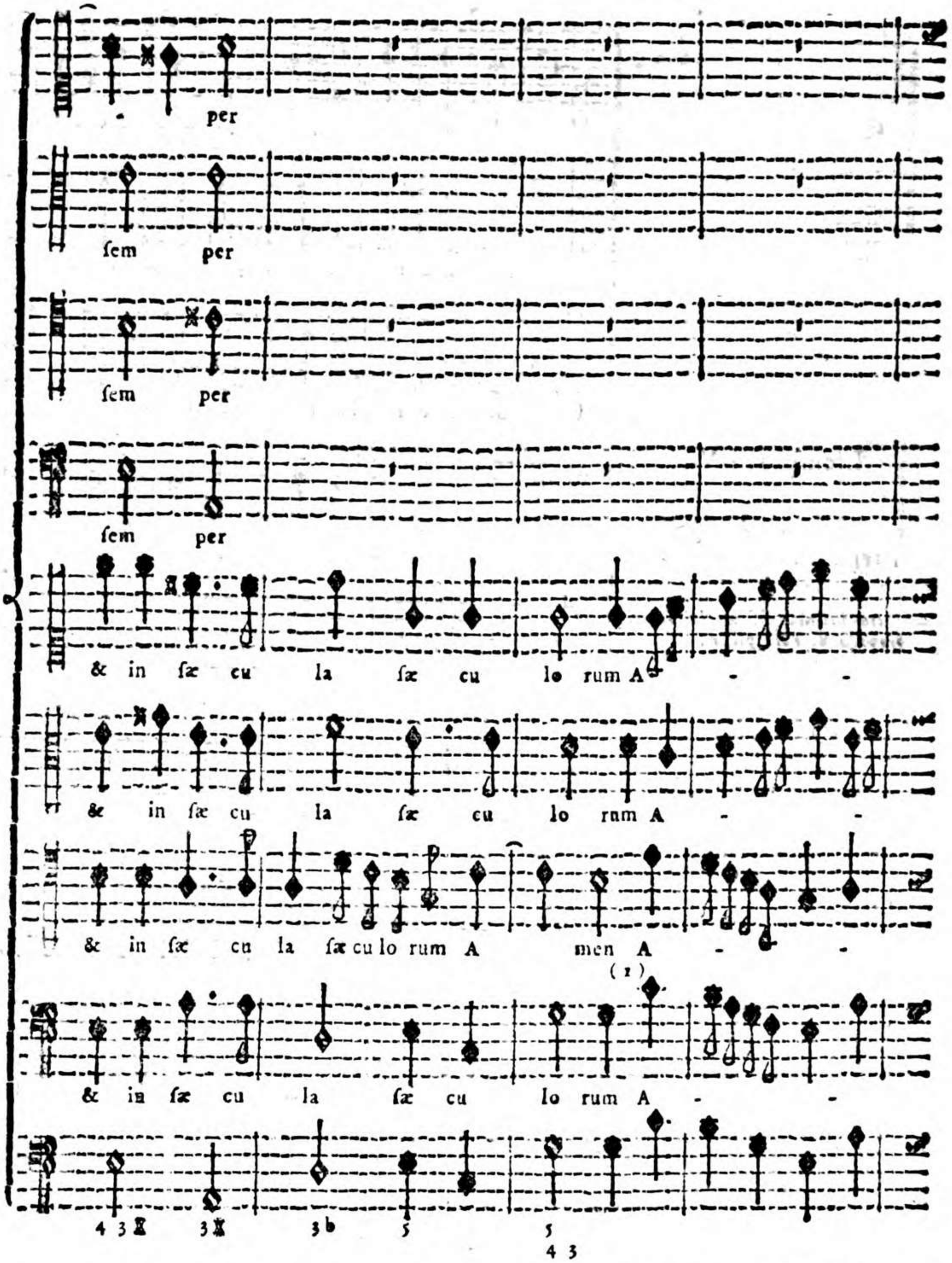
Esempio IV.

Dell' Abbate D. Agostino Steffani.

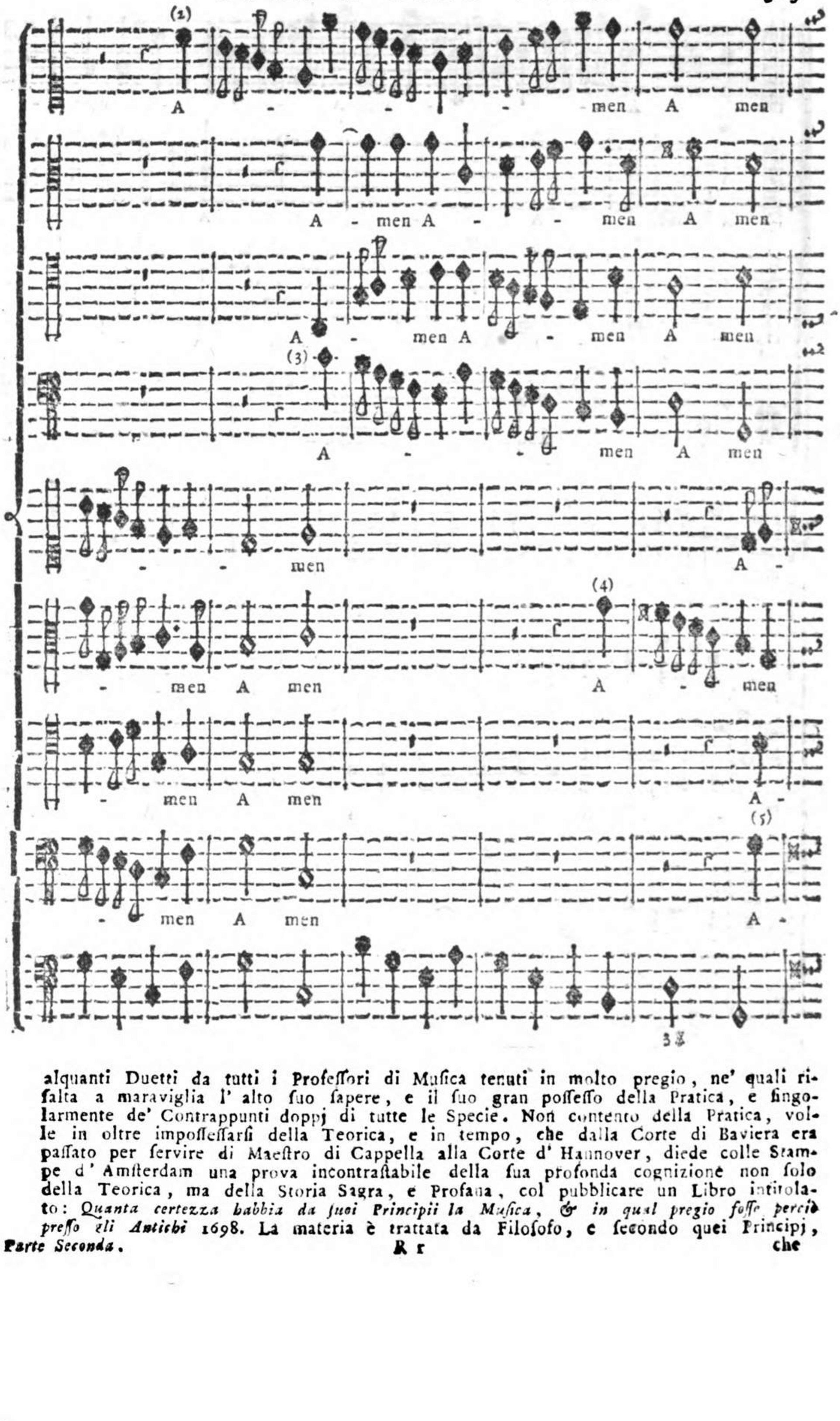
Estratto dal Magnificat *dei Salmi brevi a 8. Voci piene.*



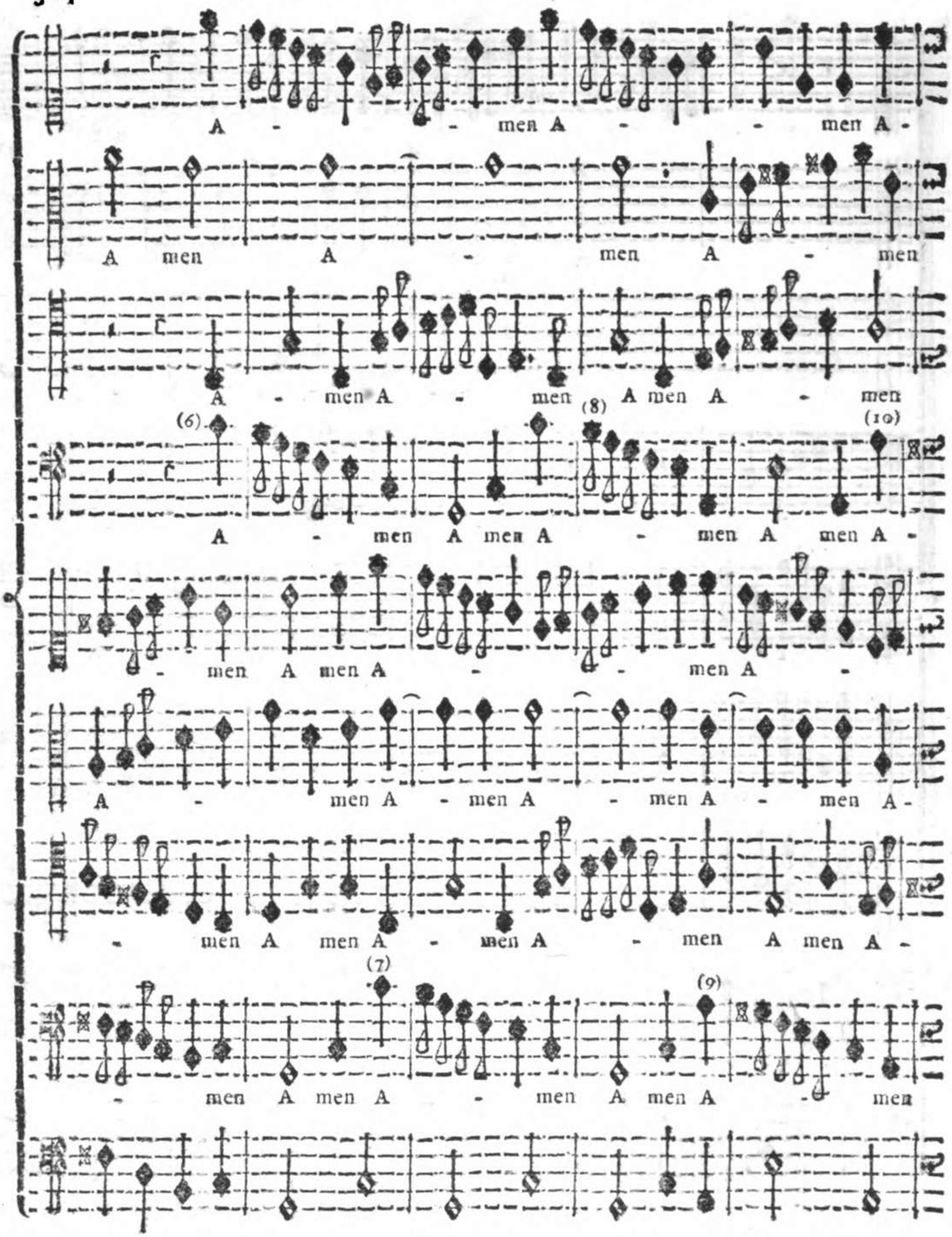
Darà fine a questa seconda Parte l' Esempio dell' Abbate D. Agostino Steffani uno dei più insigni Professori che vanti la Musica. Egli apprese l' Arte del Contrappunto sotto la direzione di Ercole Bernabei Maestro di Cappella della Corte Elettorale di Baviera, e in poco tempo, essendo Organista nell' istessa Corte, diede alla luce una muta di Salmi intitolata: *Psalmodia Vespertina volans octo plenis vocibus concinenda*



da ab Auguſtino Steffano &c. anno 1674. ætatis ſuæ 19. Sarebbe di gran vantaggio ai Giovani Compoſitori, ſe aveſſero ſotto gli occhi queſt' Opera ſpartita, perchè, oltre la naturalezza dello Stile, e la brevità, rilevarebbero di quando in quando, per eſprimere qualche diſtinto ſentimento delle parole, alcuni piccoli pezzi pieni di ben inteſe, e condotte Legature, e di ſingolari Modulazioni. Pubblicò ancora queſto celebre Autore un' Opera di Sonate a 4. Strumenti da lui compoſta; ma ſopra tutto

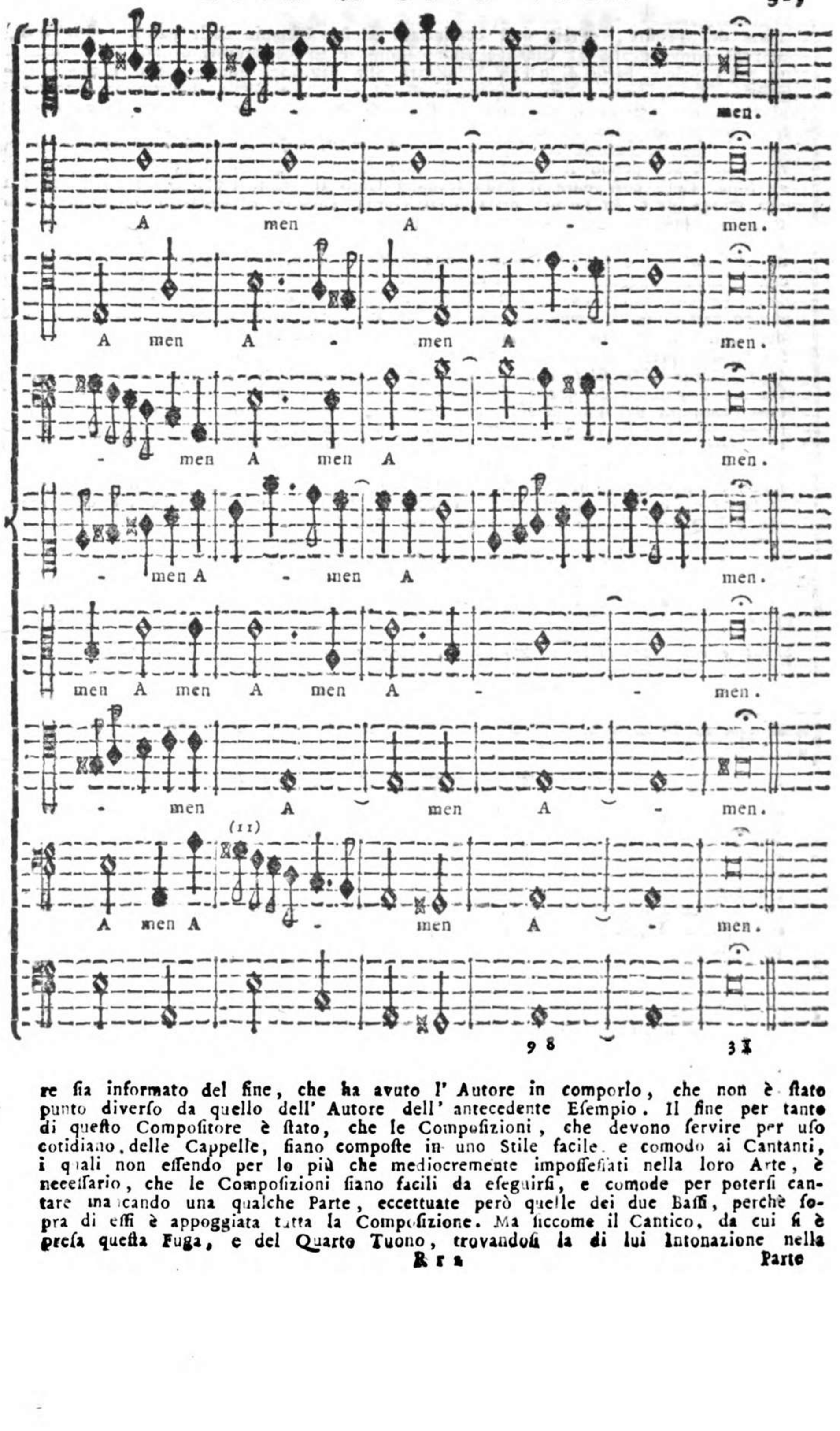


alquanti Duetti da tutti i Profeſſori di Muſica tenuti in molto pregio, ne' quali riſalta a maraviglia l' alto ſuo ſapere, e il ſuo gran poſſeſſo della Pratica, e ſingolarmente de' Contrappunti doppj di tutte le Specie. Non contento della Pratica, volle in oltre impoſſeſſarſi della Teorica, e in tempo, che dalla Corte di Baviera era paſſato per ſervire di Maeſtro di Cappella alla Corte d' Hannover, diede colle Stampe d' Amſterdam una prova incontraſtabile della ſua profonda cognizione non ſolo della Teorica, ma della Storia Sagra, e Profana, col pubblicare un Libro intitolato: *Quanta certezza habbia da ſuoi Principii la Muſica, & in qual pregio foſſe perciò preſſo gli Antichi* 1698. La materia è trattata da Filoſofo, e ſecondo quei Principj,



che vengono somministrati dalla Matematica, e fu tanto applaudito questo Libro, singolarmente in Germania, che per asserzione di Gio: Gothofredo Waltern (*Lexicon Musicum pag.* 577.) fu tradotto in lingua Tedesca, e ristampato da otto volte. Per avviso dello stesso Waltern compose ancora la Musica di varj Drammi in lingua Italiana recitati nel Teatro d' Hannover, e poscia tradotti in Tedesco, e recitati nel Teatro di Amburgo. Fu condecorato questo celebre Autore dell' Abbazia di Lipsinga, e Protonotariato Apostolico, e in fine eletto Vescovo di Spira. Prima d' intrapprendere l' esame di questo Esempio, sarà bene, che il Giovane Composito-

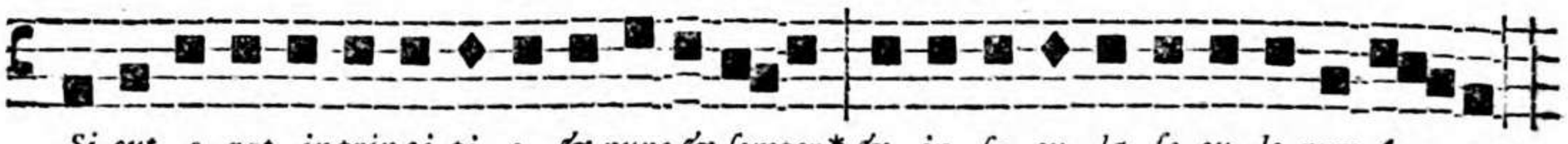
re



re fia informato del fine, che ha avuto l' Autore in comporlo, che non è ſtato punto diverſo da quello dell' Autore dell' antecedente Eſempio. Il fine per tanto di queſto Compoſitore è ſtato, che le Compoſizioni, che devono ſervire per uſo cotidiano, delle Cappelle, fiano compoſte in uno Stile facile e comodo ai Cantanti, i quali non eſſendo per lo più che mediocremente impoſſeſſati nella loro Arte, è neceſſario, che le Compoſizioni fiano facili da eſeguirſi, e comode per poterſi cantare ma cando una qualche Parte, eccettuate però quelle dei due Baſſi, perchè ſopra di eſſi è appoggiata tutta la Compoſizione. Ma ſiccome il Cantico, da cui ſi è preſa queſta Fuga, e del Quarto Tuono, trovandoſi la di lui Intonazione nella

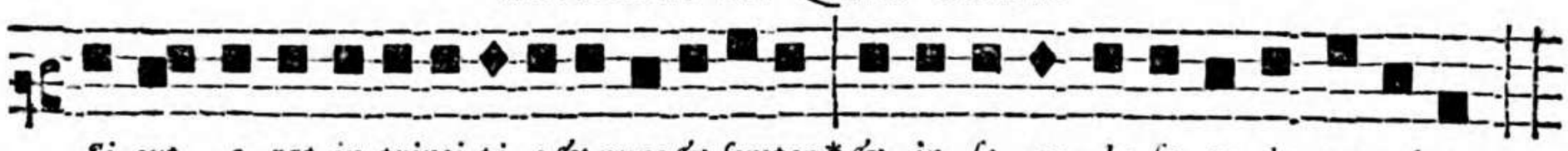
Parte del Tenore, perciò fi è cominciato queſto Eſempio dalle parole: *ſicut erat*, affinchè riſovvengano al Giovane Compoſitore le Corde proprie di tal Tuono indicate nella prima Parte di queſto Eſemplare alla pag. 67. Giunto queſto Eſempio alle parole: *Et in ſæcula*, reſta ſoſpeſo in *G ſol re ut*, e poſcia il Baſſo ſecondo Coro al Num. (1) attacca il Soggetto in *C ſol fa ut*, a cui riſponde al Num. (2) il Soprano primo Coro all' Ottava ſopra, e poſcia il Baſſo primo Coro al Num. (3) all' Uniſſono; e ſiccome la Riſpoſta di queſto Baſſo primo Coro ſi conduce alla Corda di *G ſol re ut*, perciò il Contralto ſecondo Coro ripiglia il Soggetto in *G ſol re ut* al Num. (4), così pure il Baſſo ſecondo Coro al Num. (5). Queſto Baſſo ritorna alla Corda di *C ſol fa ut*, nella qual Corda ripiglia il Soggetto il Baſſo primo Coro al Num. (6) a cui riſponde il Baſſo ſecondo Coro al Num. (7), e di nuovo repplica il Baſſo primo Coro al Num. (8). Paſſa di poi alla fine alla Corda di *A la mi re*, e quì di nuovo i due Baſſi ai Num. (9), (10), e (11) formano con l' iſteſſo Soggetto uno sbattimento di Cori, e ſi conducono alla Cadenza finale, che volgarmente vien detta *Plagale*. Per iſtruzione de' Giovani Compoſitori fa duopo rammentarſi, come alla pag. 73. della Prima Parte di queſto Eſemplare ſi è detto, che il Quarto Tuono frequenta più la Corda di *A la mi re*, che di *E la mi* ſua Fondamentale, e alla pag. 74. ſi è detto, che il Terzo Tuono raggiraſi più toſto ſu la Corda di *C ſol fa ut*, che della ſua Fondamentale *E la mi*. Per la qual coſa, ſiccome l' Attacco di queſta Fuga è in *C ſol fa ut*, non è inveriſimile che l' Autore, inſtruito dal ſuo Maeſtro non ſolo nel Contrappunto, ma anche nel Canto fermo, ſiaſi introdotto a proporre queſto Soggetto in *C ſol fa ut*, come ſe il Tuono foſſe *Miſto*, cioè foſſe Quarto Tuono miſto col Terzo. In fatti in tutto il corſo del Cantico *Magnificat*, abbenchè l' Intonazione ſia di Quarto Tuono, trovaſi ora modulato per le Corde *C ſol fa ut*, ora di *G ſol re ut* alla sfugita, ma ſingolarmente di *A la mi re*, onde in queſto modo viene più ad uniformarſi alla Salmodia del Terzo, che del Quarto Tuono, come rilevaſi dai due ſeguenti Eſempj.

Intonazione del Terzo Tuono.



*Si cut e rat in princi pi o & nunc & ſemper * & in ſæ cu la ſæ cu lo rum A - men.*

Intonazione del Quarto Tuono.



*Si cut e rat in princi pi o & nunc & ſemper * & in ſæ cu la ſæ cu lo rum Amen.*

Tanto queſta Fuga, che l'antecedente, abbenchè non ſiano condotte con il rigore delle Regole da Maeſtri dell' Arte ſtabilite, eſſendo però più comode per l' eſecuzione, e per l' effetto molto più gradite agli Aſcoltanti, ſono ſtate ſcielte, affinchè poſſano eſſer oſſervate, e imitate da' Giovani Compoſitori, i quali molte volte incontrano più difficoltà nel comporre qualche Fuga, in cui ſiano introdotte con avvedutezza alcune eccezioni delle Regole, e un metodo particolare adattato alle circoſtanze, che quelle Fughe condotte con il più eſatto, e ſcrupoloſo metodo da' Maeſtri preſcritto.

E quì darò fine a queſta Seconda Parte, che ſarà il compimento di queſto Eſemplare, in cui il merito di tante eccellenti Compoſizioni ſupplirà a quel di più, che la mia inſufficienza non ha ſaputo rilevare nelle Oſſervazioni da me aggiuntevi. Io non dubito punto, che queſta Raccolta di Eſempj non ſia per apportare un gran giovamento ai Giovani Compoſitori, per apprendere il vero modo di comporre con i più nobili Artificj, e le più iſquiſite finezze dell' Arte, qualor ſi diano di buon propoſito a ſeguire le traccie di sì valoroſi, ed inſigni Maeſtri. Nell' intrapprendere queſta mia qualunque ſiaſi fatica, queſto almeno è ſtato l' unico mio fine, il quale ſe mi verrà fatto d' ottenere a miſura de' miei deſiderj, eſſi avranno di che volermene bene, ed io me ne andrò lieto, e contento d' aver cooperato a' loro vantaggi.

INDICE

INDICE DEGLI AUTORI.

A

AGOSTINI (Paolo da Vallerano) *Agnus Dei* a 8. Voci in Canone pag. 295.

B

BARBIERI (Lucio) *Veni de Libano*. Mottetto a 6. Voci pag. 221.

BARONI (Filippo) *Amen* a 8. Voci del Cantico *Magnificat* pag 303.

BENEVOLI (Orazio) *Chriſte* a 4. Voci della Meſſa: *In diluvio aquarum multarum* a 16. Voci pag. 122.

BERNABEI (D. Giuſeppe Antonio) *Agnus Dei qui tollis* a 4. Voci della Meſſa: *Laudate cum lætitia, qui fuiſtis in triſtitia* pag. 127. *Ave Regina Cœlorum* a 7. Voci pag. 251.

C

CARESANA (Criſtoforo) Duo ſopra l'Inno: *Ad regias Agni dapes* pag. 6. altro Duetto ſopra l'iſteſſo Soggetto per moto contrario pag. 8. Ricercare a 3. Voci ſopra la Scala pag. 31.

CLARI (Gio: Carlo Maria) *Quando tramonta il Sole*. Duetto pag. 25.

F

FOGGIA (Franceſco) *Ecce Sacerdos magnus* Mottetto a 3. Voci pag. 47 *Salve Regina* a 3. Voci pag. 54.

G

GESUALDO (D. Carlo Principe di Venoſa) *Moro e mentre ſoſpiro*. Madrigale a 5. Voci pag. 198. *Donna ſe m' anciderete*. Madrigale a 6. Voci pag. 237.

L

LOTTI (Antonio) *Tanto è ver che nel verno* Terzetto pag. 65.

M

MARCELLO (Nobil Uomo Benedetto) *Porto negli occhi un mar* Duetto pag. 21.

MARENZIO (Luca) *Ahi diſpietata morte* Madrigale a 4. Voci pag. 78. *Ma per me laſſo* Madrigale a 4. Voci pag 82.

Zef-

Zeffiro torna Madrigale a 4. Voci pag. 88. *Vezzos' augelli* Madrigale a 4. Voci pag 95. *Ah tu mel neghi* Madrigale a 5. Voci pag. 164. *O fortuna volubile* Madrigale a 6. Voci pag. 229.

MONTEVERDE (Claudio) *Stracciami pur il core* Madrigale a 5. Voci pag. 180. *Cruda Amarilli* Madrigale a 5. Voci pag. 191. *Agnus Dei* a 6. Voci pag. 242.

N

N. N. *Juſtorum animæ* Duetto pag. 11. *Ah chi more per Dio* Madrigale a 4. Voci pag. 116.

P

PACCHIONI (D. Antonio) *Sicut erat* a 4. Voci pag. 104. *Adoramus te* a 4. Voci pag. 112.

Da PALESTRINA (Gioanni Pier-Luigi) *Pleni ſunt cæli* a 3. Voci pag 45. *Alla riva del Tebro* Madrigale a 4. Voci pag. 72. *Tu di fortezza torre* Madrigale a 5. Voci pag. 173.

PERTI (Giacomo Antonio) Duetto a Canto, e Tenore pag. 3. Duetto a Canto, e Alto pag. 4. Terzetto a Canto, Alto, e Baſſo pag 42. *Et vitam venturi* a 4 pag. 142. *Et in ſæcula* a 5. Voci pag. 149. *Et ad te ſuſpiramus* a 8. Voci pag. 276.

PIOCHI (Criſtoforo) Ricercare a 3. Voci Canto, Alto, e Tenore pag. 34. altro Ricercare a 3. Voci Canto, Alto, e Tenore pag. 38.

PORTA (P. Coſtanzo Minor Conventuale) *Diffuſa eſt gratia* Mottetto a 7. Voci pag 265.

PREDIERI (P. Angelo del Terz' Ordine di S. Franceſco) *Et in ſæcula ſæculorum* a 4. Voci pag. 135.

R

RICCIERI (Gio: Antonio) *Semper & in ſæcula* a 5. Voci pag. 156.

S

SCARLATTI (Aleſſandro) *Cor mio deh non languire* Madrigale a 5. Voci pag. 207.

STRADELLA (Aleſſandro) *Nel ſeren de' tuoi contenti* Duetto a Canto, e Baſſo pag. 17.

STEFFANI (Ab. D. Agoſtino) *Sicut erat* a 8. Voci pag. 311.

T

TURINI (Franceſco) *Chriſte* a 4. Voci in Canone pag. 257.

IN-

INDICE
DELLE COMPOSIZIONI.

A

AH chi more per Dio Madrigale a 4. Voci di N. N. pag. 116.

Adoramus te a 4. Voci di D. Antonio Pacchioni pag. 112.

Agnus Dei qui tollis &c. a 4. Voci di D. Giuſeppe Antonio Bernabei pag. 127.

Agnus Dei qui tollis &c. a 6. Voci di Claudio Monteverde pag. 242.

Agnus Dei qui tollis &c. a 8. Voci in Canone di Paolo Agoſtini da Valerano pag. 295.

Ahi diſpietata morte Madrigale a 4. Voci di Luca Marenzio pag. 78

Ahi tu mel nieghi Madrigale a 4. Voci di Luca Marenzio pag. 164.

Alla riva del Tebro Madrigale a 4. Voci di Gioanni Pier-Luigi da Paleſtrina pag. 72.

Amen a 8. Voci di Filippo Baroni pag. 303.

Ave Regina cœlorum a 7. Voci di D. Giuſeppe Antonio Bernabei pag. 251.

C

Canone a 4. Voci, che creſce un Tuono, di Paolo Agoſtini da Vallerano pag. 302.

Cor mio deh non languire Madrigale a 5. Voci di Aleſſandro Scarlatti pag. 207.

Chirie eleiſon in Canone a 4. Voci di Franceſco Turini nella Prefazione.

Chriſte eleiſon a 4. Voci di Orazio Benevoli pag. 122.

Chriſte eleiſon in Canone a 4. Voci di Franceſco Turini pag. 257

Crudi Amarilli Madrigale a 5 Voci di Claudio Monteverde pag. 191.

D

Diffuſa eſt gratia Mottetto a 7. Voci del P. Coſtanzo Porta pag. 265.

Donna ſe m' ancidete Madrigale a 6. Voci del Principe di Venoſa pag. 237.
Duetto I. di Giacomo Antonio Perti pag. 3.
Duetto II. di Giacomo Antonio Perti pag. 4.
Duetto III. di Criſtoforo Careſana pag 6.
Duetto IV. di Criſtoforo Careſana pag. 8.

E

Ecce Sacerdos magnus Mottetto a 3. Voci di Franceſco Foggia pag. 47.
Et in ſæcula a 4. Voci del P. Angelo Predieri pag. 135.
Et vitam a 5. Voci di Giacomo Antonio Perti pag. 142.
Et in ſæcula di Giacomo Antonio Perti pag. 149.
Et ad te ſuſpiramus a 8. Voci di Giacomo Antonio Perti pag. 276.

J

Juſtorum animæ Offertorio a 2. Voci di N. N. pag. 11.

M

Ma per me laſſo Madrigale a 4. Voci di Luca Marenzio pag. 82.
Moro, e mentre ſoſpiro Madrigale a 5. Voci del Principe di Venoſa pag. 198.

O

O fortuna volubile Madrigale a 6. Voci di Luca Marenzio pag. 229.

P

Pleni ſunt cœli a 3. Voci di Giovanni Pier-Luigi da Paleſtrina pag. 45.

Q

Quando tramonta il Sole Madrigale a 2. Voci di Gio: Carlo Maria Clari pag. 25.

R

Ricercare primo di Criſtoforo Careſana pag. 31.
Ricercare ſecondo di Criſtoforo Piochi pag. 34.
Ricercare terzo di Criſtoforo Piochi pag. 38.

S

Salve Regina a 3. Voci di Franceſco Foggia pag. 54.

Semper & in ſæcula a 5. Voci di Gio: Antonio Riccieri pag. 156.
Sicut erat in principio a 4. Voci di D. Antonio Pacchioni pag. 104.
Sicut erat in principio a 8. Voci dell' Ab. D. Agoſtino Steffani pag. 311.
Stracciami pur il core Madrigale a 5. Voci di Claudio Monteverde pag. 180.
Tanto è ver, che nel verno Terzetto Alto, Tenore, e Baſſo di Antonio Lotti pag. 65.
Terzetto a Canto, Alto, e Baſſo di Giacomo Antonio Perti pag. 42.
Tu di fortezza torre Madrigale a 5. Voci di Gioanni Pier-Luigi da Paleſtrina pag. 173.
Veni de libano Mottetto a 6. Voci di Lucio Barbieri pag. 221.
Vezzos' augelli Madrigale a 4. Voci di Luca Marenzio pag. 95.
Zeffiro torna Madrigale a 4. Voci di Luca Marenzio pag. 88.

INDICE
DELLE MATERIE.

A

Accompagnamenti del Baſſo Roveſci in luogo de' Retti, quanto giovano alla Modulazione pag. 116. di Seconda, Quarta, Seſta minore, e Settima paragonati aſſieme 209. i diverſi Accompagnamenti a un' iſteſſa Nota di Baſſo lo fanno comparire ora di un Tuono, ora di un' altro *ibid.*
Ad regias agni dapes Canto fermo introdotto in un Duo 6. 8.
Andamento qual ſia ix. chiamaſi anche Soggetto 53. Andamenti diſcendenti del Baſſo accompagnati con Seſta 80. Andamento ſopra il Canto fermo della *Salve Regina* 54. piccolo, nel progreſſo diviene un Soggetto formale 309. può condurſi modulando xii.
Antecedente, o Guida, vedi Soggetto xii.
Aritmeticamente, Armonicamente, vedi Gradi dell' Ottava.
Arte perfeziona natura 43. deve cedere alla natura 287. ſenza l' Arte

del Contrappunto non può il Compositore condurre a perfezione qualunque idea, e qualunque stile 96.
Artificj devon ridursi a naturalezza 238. singolari Artificj di Contrappunto da chi introdotti 266. 267.
Attacco qual sia viii. finti Attacchi quali siano xxxx. varj 60.
Autori, come si debba trascegliere da essi il meglio 203.

B

B mi, perchè la di lui Ottava non ammetta divisione xxix.
Basso dagli Antichi accompagnato con Terza, e Quinta, e rare volte con Sesta 92. non deve usar molto le Sincope 88. Basso continvo introdotto nelle Fughe 145. 146. sopra i due Bassi sta appoggiato lo stile a otto Voci Pieno 308.
Battuta, nel di lei principio vi devono essere gli Accompagnamenti di Terza, Quinta, e Ottava 85. 86.
Breve, madre di tutte le Figure 272. *seg.*

C

Cadenza di Quarta risoluta in Terza, perchè non praticata nel Duo 6. Cadenza irregolare 28. 151. straordinaria 193. sospesa xxxix. alla Quarta più tosto, che alla Quinta, perchè praticata 49. *seg.* di Terza minore convertita in Terza maggiore 260. Cadenza lunga come condotta 280.
Canone, parola che viene dal Greco 251. qual sia *ibid.* chiamasi anche Fuga legata xx. diverse di lui Specie 260. Chiuso, e aperto qual sia xx. 252. Finito, e infinito xxi. Circolare *ibid.* segni per indicare come devono risolversi i Canoni xxii. xxiv. Enigmatici xxv. Canone triplice 251. alla Terza, Sesta, Seconda, e Settima, quali licenze ammetta 302. Basso sopra cui sono fondati i Canoni in due modi xxii. Canone artificioso del P. Costanzo Porta 270.
Coda del Soggetto qual sia xxx. rivoltata xxxi.
Compimento, vedi Fuga.
Comporre a Voci pari molto difficoltoso 209.
Composizione a sette Voci pochissime se ne trovano 251. a otto Voci in tre modi possono comporsi 276. a otto Voci piene sono principalmente appoggiate sopra i due Bassi 308. Composizioni a più Cori; varie opinioni de' Compositori 289.
Conseguente qual sia xii. xviii. xix.
Conseguenza qual sia 271.
Consonanze dell' istessa Specie poste per Serie formano Dissonanza 209. alcune praticate, e gradite a' giorni nostri *ibid.*
Contrappunto a cinque Voci, perchè difficile a condursi 149. Contrappunto doppio 79. 80. varie di lui specie 120. Contrappunti doppj della quarta specie intrecciati affieme 134 224. 225. alla Sesta di sopra, e di sotto 109. Contrappunto fugato unicamente dipende dall' Arte del Compositore 284.
Contrasoggetto, o sia secondo Soggetto xxxi. xxxiv. 22. 118. 136 143.
Contrabattuta in che consista 8. 10.

D

il Difficile renduto facile 8.
Diſſonante praticate dal Paleſtrina 76. 77. uſate di ſeguito 149. 150. uſo libero da chi introdotto 191. 192., perchè, e in quali caſi uſate 193. in legatura ſono pregievoli 276. 277. uſate in alcuni caſi particolari 279. legate, e riſolute nell' iſteſſo tempo da due Parti *ibid.* neceſſariamente devono uſarſi nelle Compoſizioni a più Cori 280. Diſſonanze doppie *ibid.*
Diverſificar le Figure del Soggetto 9. 10.
Diviſione fatta dal Glareano xxviii.
Duetto, o Duo qual ſia 3.

E

Enigmi, o Motti per indicare la Riſoluzione de' Canoni oſcuri, e difficili a capirſi xxiv.
Entrate impenſate 121. chiamate anche Falſe, o Attacchi finti xxxxii.
Epi, vedi *Hyper* xxiv.
Eſpreſſione delle parole miſte d' affetti diverſi 29.

F

Fuga, ſua diffinizione vii. chiamata con diverſi vocaboli 271. in quanti modi ſi divida xix. Reale xix. anteriore alle altre ſpecie di Fuga univerſalmente tenuta in gran pregio v. ſcreditata da alcuni pochi Compoſitori *ibid.* ha luogo in qualunque ſorta di Compoſizione vi. reſa più naturale, e dilettevole da' moderni Compoſitori *ibid.* Fuga legata, o Canone xx. ſi divide in libera, o ſciolta, e in legata xix. 251. Fuga del Tuono qual ſia, e come nacque xxviii. qual differenza paſſa tra la Reale, e del Tuono xxx. del Tuono di lei Riſpoſta alcuna volta diforme xxx. 36. Fuga d' Imitazione qual ſia xxxii. abbenchè d' inferior grado, ſi rende grata, e dilettevole *ibid.* 103. Fuga modulata alla Quarta ritiene la ſimiglianza della Propoſta, e Riſpoſta xxxvii. modulata alla Terza, e alla Sesta, perchè non praticata da alcuni *ibid.* 294. divario che contiene xxxvii. compleſſo della Fuga, come debba formarſi xxxxi. deve eſſer compoſta tutta di un ſol pezzo *ibid.* Fuga del ſecondo Tuono xxxvi. 4. due modi di roveſciar la Fuga 10. non ammette certi vezzi, e certi paſſi bizzarri 104. Fughe troppo attaccate alle Regole ſi rendono dure, e nojoſe 113. non ſi deve introdurre nella Fuga coſa alcuna aliena dal Soggetto 37. per quali Corde ſi deve condurre la Fuga 140. Fuga mista 164. 173. 316. Fughe a 8. Voci richiedono qualche particolar artificio 286. Fughe d' Imitazione aſſieme aggruppate 165. 166. Autentica, e Plagale xxx.

G

Giovani Compoſitori devono eſſer cauti per non laſciarſi ingannare 142.
Glareano tentò d' accreſcere il numero degli otto Tuoni xxviii. *ſeg.*
Gradi dell' Ottava diviſi dal Glareano Armonicamente, e Aritmeticamente xxviii. *ſeg.*

Guida ſegnata §. di lei ſignificato xxii. chiamata ancora Preſa *ibid.* notata in due modi xxiii.

H

Hyper, o *Hypo* loro ſignificato xxiv.

I

Imitazione, vedi Fuga d' Imitazione.
Indizj, come devono riſolverſi varj Canoni xxiv.
Intervalli Semplici, e Compoſti quanto neceſſarj nelle Compoſizioni a 8. Voci 279.

L

Legature doppie, vedi Diſſonanze.

M

Madrigali loro Muſica quanto ſtimata nel Secolo XVI. 72. ſi rendeva ſingolare per la Modulazione 73. in eſſi ſpiccano i Contrappunti doppj *ibid.* in eſſi introdotte alcune Corde, e Intervalli alterati, e diminuiti 73. 74. riſalta in eſſi più l'eſpreſſion delle parole, che il rigor delle Fughe 75. qualità ſingolari della loro Muſica 103. Fughe d' Imitazioni in eſſi introdotte *ibid.* alcuni avvertimenti per comporli 73.
Modulazione, o ſia Mutazione di Tuono, ordinaria in che conſiſta xxxvii. 56. Straordinaria 54. 55. 113. 114. come ſi riduce all'ordinaria 115. come debba praticarſi, acciò non rieſca aſpra 115. 116. come uſata dal Principe di Venoſa 238. come debba uſarſi di raro 114. quanto ſia grata nelle Fughe 113. quanto difficile ſia il Modulare ne' Canoni, e quali artificj richiegga 252. Modulazione ordinaria aſcendente, e diſcendente qual ſia 56. 60. Straordinaria aſcendente, e diſcendente come debba regolarſi 114.
Muſica ſagra del Secolo XVI. quali Modulazioni ammetteſſe 75. come eſprimeſſe il ſenſo delle parole 131. Muſica de' Madrigali ſi rendeva ſingolare per la Modulazione 73.

N

Nona ſenza preparazione come, e da chi uſata 192.
Note profonde come eſprimono il morire 77.

O

Organiſta come deve regolarſi in certe Modulazioni ſtraordinarie 114. Organiſti de' tempi andati peritiſſimi nel Contrappunto 232.
Ottave due di ſeguito, modo di evitarle 85.

P

Paſſaggi ſtraordinarj di Modulazione 116. da un' Intervallo ad un' altro 279. Paſſaggio dal Tuono di Terza minore a Terza maggiore uſato in certe circoſtanze, quanto ſia grato 15.
Parti eſtreme, perchè più atte a eſprimere gli affetti 79. Quanto ſono più unite le Parti, tanto più riſalta l' Armonìa, e perchè 84. 89. 166. qual ordine tengono nelle Propoſte, e Riſpoſte della Fuga xiii.
Piccini (Nicola) Canone da eſſo introdotto in un Dramma giocoſo vi.
Porta (P. Coſtanzo) lodato 265. 267. di lui Canone artificioſo 270.
Preſa vedi Guida. Pro-

Proſeguimento della Fuga in varj modi praticato xxxvii.

Q

Quarta nel riſolvere in vece di diſcendere, aſcende 16. Quarta legata, e nell' iſteſſo tempo percoſſa dalla Terza 57. Quarta, e Seſta accompagnata dalla Terza 167. 199, Quarta nuda uſata in uno de' due Cori a 8 Voci 288. Quarta unita con la Terza 58.

Quinta Parte non ſempre obbligata all' oſſervanza delle leggi della Fuga 156. 157. come debba unirſi alle quattro Parti 158. Quinta falſa ſenza preparazione, e in qual circoſtanza uſata 194. accompagnata dalla Settima minore diminuita 279.

R

Repliche in quantità del Soggetto recano noja, e tedio, modo di evitarle xxxvii.

Ripiglio del Soggetto con figure di maggior valore 245.

Ripreſa, o Replica xxii.

Riſpoſta chiamata anche Conſeguente xviii. dalla Riſpoſta unita alla Propoſta ſi ſtabiliſce la natura, e le qualità della Fuga *ibid.* dalla Riſpoſta procede la Fuga, la Denominazione *ibid.* ſi divide in Riſpoſta Reale, del Tuono, e d' Imitazione *ibid.* Riſpoſta Reale quale ſia xix. Riſpoſta de' Canoni, vedi Canone. Nelle Riſpoſte vien permeſſo mutar un Salto diſcendente di Quinta in aſcendente di Quarta, o al contrario 5. Riſpoſte d' inganno 6. Riſpoſta che Sincopa 17. alla Seconda del Tuono come permeſſa 75. in parte d' Imitazione, e in parte Reale 164. tre ſorta di Riſpoſte meſcolate aſſieme 202. 231. Riſpoſta per moto contrario 222. al Roveſcio 230. alla Terza, perchè uſata 248. alla Quarta, perchè praticata 285. Riſpoſta Reale ſi riduce ad eſſer di due Tuoni 43. 44.

Ritornello di lui ſignificato xxii.

Roſſi (P. D. Giambattiſta Somaſco) ſua opinione intorno agli Enigmi de' Canoni xxv.

Roveſciar il Soggetto in che conſiſta xxxiv. 4. Roveſcio quanto più pregievole del Contrario, loro differenza 230.

S

Salmi del Veſpro compoſti da varj Autori, e dedicati in ſegno di ſingolar ſtima al Paleſtrina 74.

Salti di Seſta maggiore alcuni proibiti, altri non proibiti 122.

Sbattimento de' Cori è uno de' più bei pregi delle Compoſizioni a 8. Voci 281.

Scolaro fuori della Scuola del Maeſtro, come deve condurſi 294.

Scoſtarſi troppo le Parti fra di loro non permeſſo 6.

Scuola di Muſica Napoletana ebbe principio ſotto il Regno di Ferrante, o Ferdinando d' Aragona Re di Napoli 207. 208.

Scuole di Muſica Romana, Veneta, Napoletana, Lombarda, Bologneſe, loro primi Maeſtri 294.

Settima maggiore alterata uſata per l' eſpreſſion delle parole 59. Settima minore diminuita, e mancante come venga condotta 116. Settima

ma uſata liberamente 191. Settima ſenza Preparazione, che ſerve per preparare la Quarta 192. Settima ſola, e accompagnata dalla Seconda introdotta da Claudio Monteverde 193. Settima può accompagnarſi, oltre la Terza, anche dalla Quinta con quali condizioni 279. Settima, e Nona ſenza preparazione 77.

Sincope come devono praticarſi 88.

Soggetto chiamato Propoſta, o Antecedente vii. da eſſo dipende l'eſito della Fuga viii. Soggetto qual ſia xii. qualità, che deve avere in generale xiv. in particolare *ibid.* Soggetto ben eſaminato ſomminiſtra per ſe ſteſſo il modo di reſtringerlo xxxxi. due Soggetti uniti aſſieme 11. 12. 13. Soggetto eſprimente il ſenſo delle parole 18. 19. due Soggetti di diverſo carattere 119. *ſeg.* ripigliati fuori delle Corde del Tuono come permeſſi 29. Soggetto maneggiato in varj modi è coſa lodevole 40. 41. ſi deve eſaminare, e ſcoprirne la natura 70. 121. Soggetti num. tre 70. 71. num. ſei come debbano condurſi 104. Soggetto contrario 134. Soggetto, e Contraſoggetto ben diſpoſti 140. Soggetti ſempre più riſtretti ſu 'l finire della Fuga quanto ſia lodevole 151. Soggetto alla Terza, e alla Seſta del Tuono xxxvii. 158.

Stile a Cappella richiede l'oſſervanza del Tuono 44. in ogni ſtile ſi può giungere alla perfezione 45. deve eſſer adattato al luogo 142. ne' tempi andati era molto diverſo lo ſtile della Chieſa dal profano 242. nello ſtile Eccleſiaſtico de' tempi andati più toſto riſaltava l'Arte, che l'eſpreſſion delle parole *ibid.*

Stretto del Soggetto permette qualche piccola mutazione xxxxi.

Studio, ed eſercizio del Contrappunto con l'oſſervazione delle Compoſizioni de' più inſigni Maeſtri conducono alla perfezione il Compoſitore 103.

T

Tempo, di lui ſignificato xxiv. 272. Tempo tagliato, che effetto produca 274. fuor di tempo incominciar una Compoſizione produce inconvenienti 305. modo di evitarli 306.

Terza de' Tuoni maggiori ha Terza minore, e de' Tuoni minori ha Terza maggiore xxxvii. 19. 68. Terza maggiore cambiata in minore 19.

Terzetto compoſto con Arte, e buon guſto 42. 43.

Tuoni accreſciuti dal Glareano xxviii. *ſeg.* loro ſede xxix. Tuono Plagale 4. Tuono minore più atto per eſprimere i ſentimenti flebili 15. Tuoni loro ſede variata dal Zarlino 74.

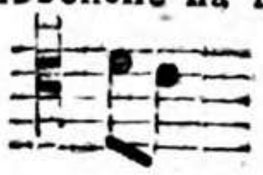
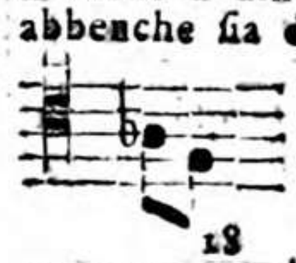
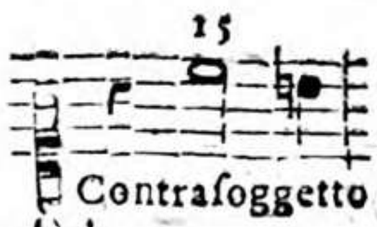
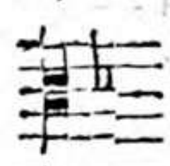
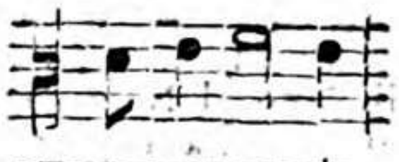
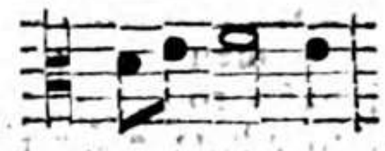
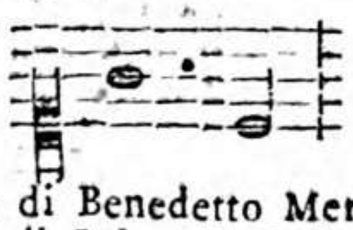
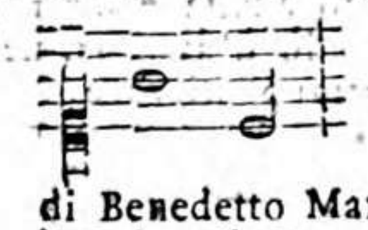
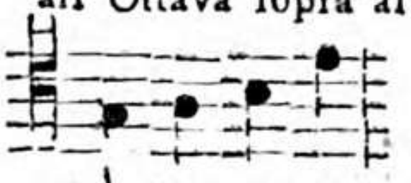
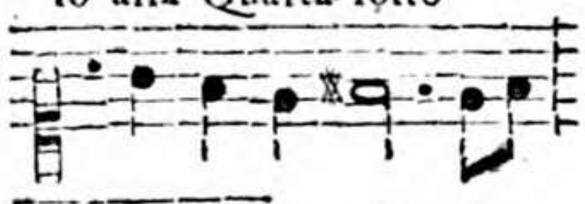
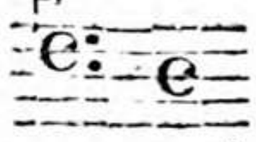
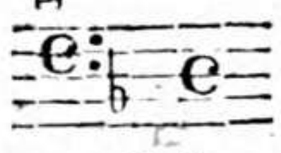
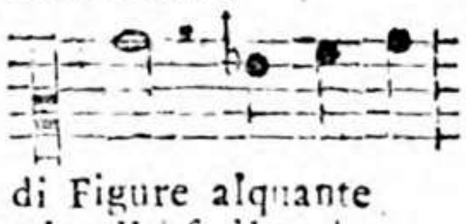
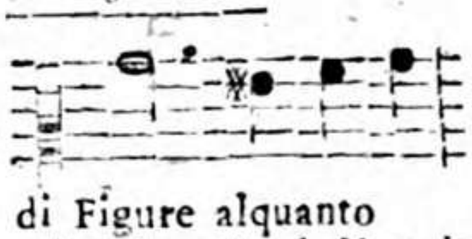
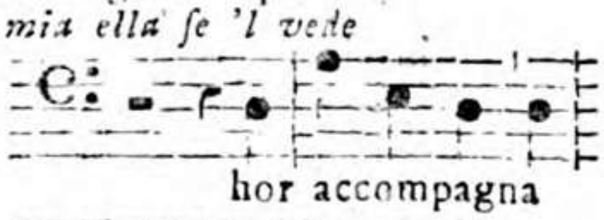
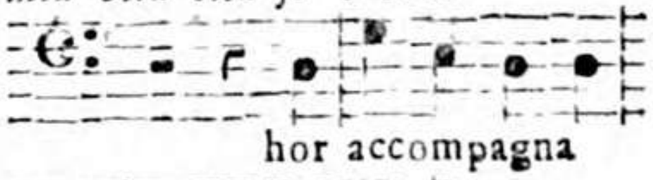
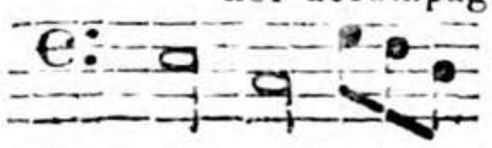
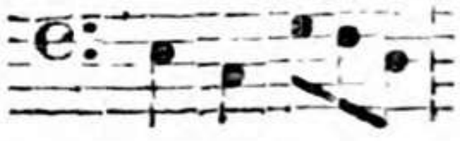
Turini (Franceſco) di lui *Chirie* in Canone chiuſo, e aperto xx. xxi. *Chriſte* in Canone, varj di lui Artificj 256. 259.

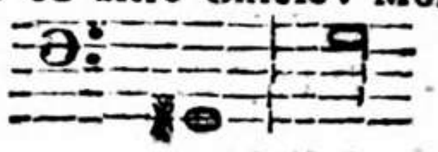
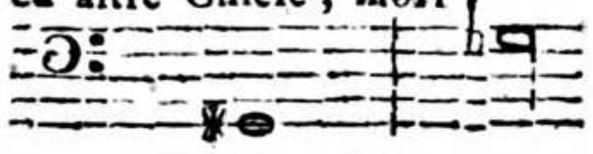
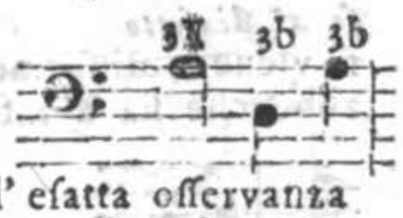
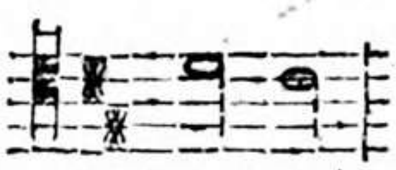
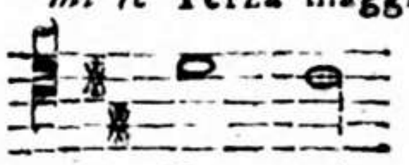
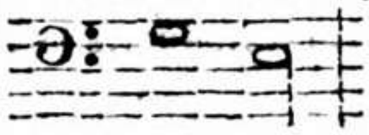
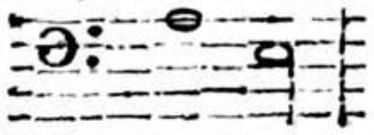
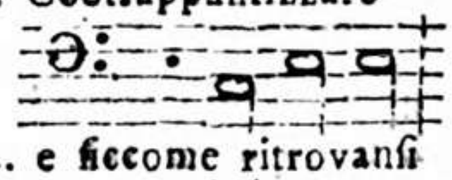
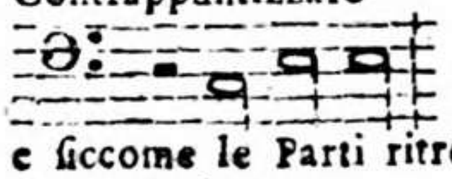
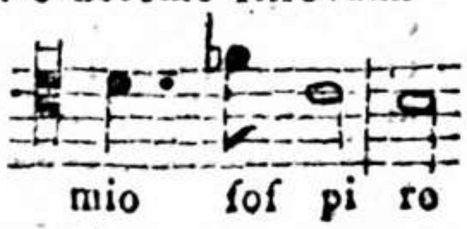
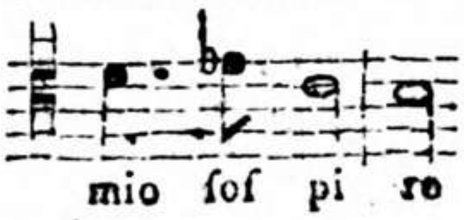
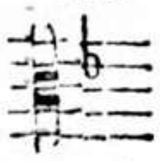
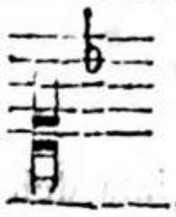
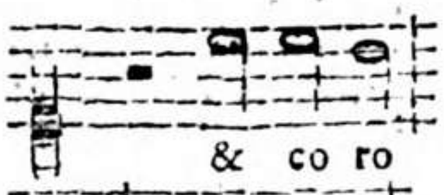
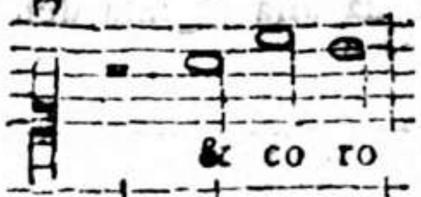
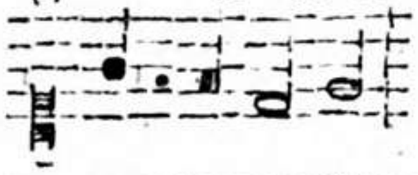
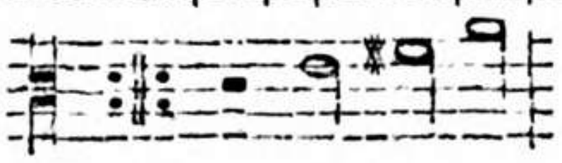
V

Uniſſoni devono a tutto potere ſfuggirſi 83.

Z

Zarlino variò la ſede de' Tuoni 74.

Pag.	Lin.	Errori.	Correzioni.
xix.	7.	la *Fuga* alla *Propoſta*	alla *Propoſta*, la *Fuga*
xxiii.	31.	*Ad Diapaſon cum Tono, vel Hemitonio*	*Ad Diapaſon cum Hemitonio, vel Tono*
	33.	*Ad Diapaſon cum Ditono, vel Triemitonio*	*Ad Diapaſon cum Tribemitonio, vel Ditono*
Annot. (2)	3.	*ſe al di ſopra*	*ſe al di ſotto*
xxx.	22.	ſi viene disformare	ſi viene a difformare
xxxii.	5.	abbenchè ſia inferior grado	abbenche ſia d' inferior grado
xxxvi. Tenore			
xxxxiii. Soprano		 Contraſoggetto.	Contraſoggetto.
xxxiv. Tenore			
20. Contralto.			
14. Soprano			
21.	2.	di Benedetto Mercello	di Benedetto Marcello
Annot.	4.	il Salto di Quinta	il Salto di Quarta aſcendente
	5.	Contraſoggetto	Contraſoggetto al Num. (3)
27.	4.	Quinta ſotto il Tenore	Quinta ſotto il Tenore al Num. (7)
28. Annot.	1. 2.	al Num. (7) il terzo Soggetto, e colla Riſpoſta del Soprano all' Ottava ſopra al Num. (10)	al Num. (8), e poſcia ai Num. (10) (11) il quarto Soggetto, dopo del quale
32. Tenore	6.		
	3.	o ſia alla Quinta del Tuono	o ſia alla Quinta del Tuono il ſecondo Soprano al Num. (4) roveſcia il Soggetto alla Quarta ſotto
35. Soprano	4.		
35. Annot. Baſſo			
57. Contralto			
67. Annot.	3.	di Figure alquante	di Figure alquanto
81. Annot.	5.	*mia ella ſe 'l vede*	*mia vita ella ſe 'l vede*
101. Baſſo	4.	 hor accompagna	 hor accompagna
102. Baſſo	4.		

Pag.	Lin.	Errori.	Correzioni.
104. Annot.	13.	ed altre Chieſe. Morì	ed altre Chieſe, morì
114. Baſſo	4.		
	2.	Baſſo Org. ſu 'l fine	
117. Annot.	1.	dall' eſatta oſſervanza	tutto dall' eſatta oſſervanza
122. Annot.	24.	eſporre il traſportato	eſporre il traſportato nel Tuono di *A la mi re* Terza maggiore
125. Tenore	3.		
126. Baſſo	10.		
Baſſo		men	men
	1.	e il Baſſo ro	e il Baſſo al Num. (13)
142. Annot.	3.	quanto adatta e far riſaltare	quanto adatta a far riſaltare
Annot.	9.	(eſſendo d'anni 95. nel 1756.)	(eſſendo morto d'anni 95. nel 1756.)
157. Annot.	13.	Coetrappuntizzare	Contrappuntizzare
177. Baſſo	5.		
193. Annot.	14.	e ſiccome ritrovanſi	e ſiccome le Parti ritrovanſi
200. Tenore	5.	 mio ſoſ pi ro	 mio ſoſ pi ro
202. 2. Soprano	7.		
224. Soprano	7.	 & co ro	 & co ro
244. 2. Soprano			
249. Baſſo			
302. Contralto			Creſce un Tuono
	38.	in Canone pag. 257.	in Canone pag. 257. Chirie a 4. Voci in Canone pag. xx.

10622436

10622436

010622436